VICTOR GIULEANU

PRINCIPII FUNDAMENTALE ÎN TEORIA MUZICII

GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Victor Giuleanu

PRINCIPII FUNDAMENTALE ÎN TEORIA MUZICII

GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

©2025. Toate drepturile rezervate

Nicio parte din prezenta lucrare nu poate fi copiată, reprodusă sau transmisă prin niciun mijloc electronic sau mecanic şi nu este permisă nicio formă de imprimare audio sau video fără acordul scris al Editurii Muzicale GRAFOART®.

Ilustraţia copertei: Pablo Picasso, *Instruments de musique sur un guéridon* (Instrumente muzicale pe un piedestal) (detaliu), guaşe, grafit şi cărbune pe hârtie texturată, sursa: The Barnes Foundation.

Prezenta ediţie este o reproducere în facsimil a lucrării:
Victor Giuleanu, *Principii fundamentale în teoria muzicii*,
Editura muzicală, Bucureşti, 1975.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
GIULEANU, VICTOR
Principii fundamentale în teoria muzicii / Victor Giuleanu. -
Bucureşti : Grafoart, 2025
ISMN 979-0-69492-539-0
ISBN 978-606-747-275-2

78

EDITURA MUZICALĂ GRAFOART®
de utilitate publică prin Hotărârea Guvernului României nr. 94/2024

LIBRĂRIA MUZICALĂ *George Enescu*
Bucureşti, piaţa Sfinţii Voievozi nr. 1

TEL.: **0747 236 278 (07-GRAFOART); 021 315 07 12**
E-MAIL: **GRAFOART1991@GMAIL.COM**
COMENZI ON-LINE: **WWW.LIBRARIAMUZICALA.RO**

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINSUL

PRELIMINARII

I. Fenomenul artistic muzical în lumina studiului şi cercetării ştiinţifice ....
de specialitate. Cadrul general al muzicologiei. 17
II. Elemente definind obiectul, importanţa şi direcţiile principale de
cercetare în domeniul teoriei muzicii 22

Partea I - Principii teoretice introductive

Cap. I. SUNETUL – MATERIA PRIMĂ A MUZICII. 26
1. Relaţiile dintre ştiinţa şi arta sunetelor. Necesitatea cunoaşterii
datelor ştiinţifice privind materia sonoră. 26
2. Definirea sunetului ca fenomen complex 28
A. BAZELE FIZICE ALE MUZICII 30
1. Producerea vibraţiilor 30
2. Sunet muzical şi zgomot 36
3. Corpuri producătoare de sunete. 38
4. Propagarea vibraţiilor 42
B. BAZELE FIZIOLOGICE ALE MUZICII 44
1. Mecanismul audiţiei 44
2. Domeniul (câmpul) de audibilitate 46
3. Calităţile fiziologice ale sunetului. Relaţia lor
cu elementele muzicale de expresie pe care le generează. 48
C. BAZELE PSIHOLOGICE ALE MUZICII. 56
1. Fenomenul sonor şi latura sa psihică. Relaţia dintre lumea sunetelor
şi cea afectivă 56
2. Forme specifice ale vieţii afective interesând în mod deosebit muzica . 57
**Cap. II. ORGANIZAREA ACUSTICO-MATEMATICĂ
A MATERIALULUI SONOR** 59
1. Scara generală 59
2. Registrele sonore. 62
3. Sistemul octavelor. 63
4. Raporturi conjuncte de înălţime între treptele scării muzicale.
Intervale ton-semiton. 64
5. Intervalele simple şi denumirea lor. 66

Scanned with OKEN Scanner

6. Micro intervale acustice 69
7. Sisteme sonore netemperate și temperate 69
8. Enarmonia sonoră 79
Cap. III. NOTAȚIA MUZICALĂ 81
A. SISTEMUL TRADIȚIONAL DE NOTAȚIE 82
1. Elemente de reprezentare grafică a înălțimii sonore (intonației). 82
2. Elemente de reprezentare grafică a duratei sunetelor 90
3. Elemente de reprezentare grafică a intensității 100
4. Elemente de reprezentare grafică a timbrului sonor 103
5. Abreviațiuni (prescurtări) în notația muzicală tradițională 106
6. Expresia muzicală și terminologia utilizată pentru redarea acesteia. . . 108
B. PROCEDEE NOI DE NOTAȚIE, UTILIZATE ÎN CREAȚIA CONTEMPORANĂ 113
1. Noi procedee de notație privind înălțimea sonoră. 114
2. Noi procedee de notație privind durata sunetelor 119
3. Noi procedee privind notația intensității sonore 122
4. Noi procedee de notație a timbrului sonor 122
Partitura de grafică, partitura electronică și cea pentru calculatoare. 126

Partea II – Melodia

Cap. I. ELEMENTE MORFOLOGICE ÎN MELODIE 134
Cap. II. TEORIA INTERVALELOR MUZICALE 138
I. Teoria clasică a intervalelor muzicale 139
A. CLASIFICAREA INTERVALELOR MUZICALE DUPĂ CRITERII DE CANTITATE 139
1. Intervale simple și compuse 140
2. Mărimea intervalelor după conținutul în trepte. 140
3. Mărimea intervalelor după conținutul lor în tonuri și semitonuri 141
4. Intervale complementare (provenite din răsturnări) 143
B. CLASIFICAREA INTERVALELOR MUZICALE DUPĂ CRITERII DE CALITATE 148
1. Intervale melodice și armonice 148
2. Intervale enarmonice. 150
3. Intervale consonante și disonante 151
4. Intervale diatonice și cromatice. 156

Scanned with OKEN Scanner

5. Intervale muzicale cu funcţiuni speciale în teoria şi practica componistică tono-modală 157
6. Microintervale muzicale (microtoniile) 158
II. Idei şi principii noi în teoria intervalelor muzicale deduse din creaţia contemporană 160
Cap. III. SISTEMELE MUZICALE INTONAŢIONALE 162
1. Clasificarea sistemelor intonaţionale după numărul sunetelor componente. 163
2. Clasificarea sistemelor intonaţionale după felul relaţiilor de care sunt acţionate 164
LIMBAJUL MUZICAL TONAL. TEORIA MODURILOR
Cap. IV. INTRODUCERE ÎN STUDIUL MODURILOR 168
1. Structura marelui sistem modal. 169
2. Principii de bază în teoria modurilor. 170
3. Sistemul de funcţiuni în moduri 170
4. Moduri diatonice şi cromatice. Conceptul de diatonism şi cromatism în moduri 173
5. Moduri de stare majoră şi de stare minoră 174
Cap. V. OLIGOCORDIILE –SISTEME MELODICE PRIMARE . . 176
1. Oligocordii din seria prepentatonică 178
2. Oligocordii din seria prepentacordică 181
Cap. VI. MODURI PENTATONICE. 185
A. TEORIA PENTATONICĂ ÎN LUMINA CONCEPTULUI INFLUENŢAT DE PRINCIPIILE TONALITĂŢII 186
1. Pentatonica anhemitonică 186
2. Pentatonica hemitonică 190
3. Pentatonica mixtă 192
4. Pentatonica cromatică 193
B. TEORIA PENTATONICĂ ÎN LUMINA CONCEPTULUI AUTENTIC MODAL. 193
1. Trepte fixe şi mobile în modurile pentatonice. 193
2. Pentatonica îmbogăţită cu pieni 197
3. Pentatoniile şi locul lor în creaţia cultă 200

Scanned with OKEN Scanner

Cap. VII. MODURILE PENTACORDICE ŞI HEXACORDICE . . . 202
1. Modurile pentacordice. 202
2. Modurile hexacordice 205
Diagrama funcţională a sistemelor modale până la 6 sunete în componenţă. 207
Cap. VIII. MODURILE ANTICE GRECEŞTI 209
Elemente şi principii alcătuind conceptul modal elin 210
1. Materialul sonor 210
2. Diastematica 211
3. Tetracordul. 211
4. Genurile muzicale 213
5. Sistemele modale greceşti 213
6. Modulaţia la vechii greci. 215
7. Etosul modal în antichitatea greacă. 216
8. Concluzii desprinse din teoria modurilor antice greceşti 218
Cap. IX. MODURILE MEDIEVALE APUSENE, CANTUS PLANUS 219
1. Modurile ambroziene 219
2. Modurile gregoriene 220
3. Modurile medievale în codificarea lui Glareanus 226
Cap. X. MODURILE BIZANTINE. 230
1. Scările modurilor bizantine. 232
2. Genurile muzicii bizantine 233
3. Tempoul în cântarea bizantină (psaltică) şi rolul său în determinarea structurilor modale 236
4. Sistemul diapasonului. Funcţiuni şi cadenţe în ehuri 237
5. Principiul roţii 248
6. Scări modale mixte 250
7. Studiul modurilor psaltice şi rolul său în teoria muzicii noastre populare. 252
Cap. XI. MODURILE POPULARE HEPTACORDICE 253
1. Moduri populare diatonice şi cromatice 253
2. Echilibrul funcţional armonico-expresiv al sunetelor în modurile populare 255
3. Constituirea modurilor populare pe alte sunete. Armura modală 256

Scanned with OKEN Scanner

A. MODURILE POPULARE DIATONICE 257
Principii teoretice aplicate la cântul popular românesc 257
1. Modul ionic 257
2. Modul lidic 260
3. Modul mixolidic 260
4. Modul doric 262
5. Modul frigic 263
6. Modul eolic 264
7. Modul locric 265
Moduri diatonice de factură mixtă 267
B. MODURILE POPULARE CROMATICE 269
Moduri cromatice de stare majoră 269
1. Majorul ionic cu treptele II şi VI coborâte 269
2. Majorul lidic cu treapta a II-a urcată 271
3. Majorul mixolidic cu treapta a II-a urcată 271
4. Majorul mixolidic cu treptele II şi IV urcate 272
Moduri cromatice de stare minoră 273
1. Minorul eolic cu treptele IV şi VII urcate 273
2. Minorul doric cu treapta a IV-a urcată 275
3. Minorul doric cu treapta a V-a coborâtă 275
Cap. XII. MODULAŢIA ÎN MODURI 277
1. Inflexiunile în alte moduri prin trepte mobile 277
2. Modulaţia modală de tipul major-minor 278
3. Împrumuturi de structuri de la un mod la altul 279
4. Trecerea autentică prin schimbarea de tonică şi funcţiuni de la un mod la altul 275
Cap. XIII. ALTE SISTEME MODALE UTILIZATE ÎN MUZICA POPOARELOR 281
Moduri cu structuri microtonice 281
A. SISTEME MODALE ÎN MUZICA ARABO-PERSANĂ 282
I. Modurile Dastgâhe 284
II. Modurile Maqâm 285
B. SISTEME MODALE ÎN MUZICA HINDUSĂ 288
I. Modurile raga 288

Scanned with OKEN Scanner

LIMBAJUM MUZICAL TONAL. TEORIA TONALITĂȚII

Cap. XIV. TONALITATEA 294
1. Introducerea în studiul tonalității 294
2. Formularea conceptului (ideii) de tonalitate 296
Principii generale decurgând din noțiunea de tonalitate 302
1. Sistemul de funcțiuni în tonalitate. 302
2. Trepte principale și secundare în tonalitate 304
3. Ordinea reală și cea aparentă a sunetelor în tonalitate 305
Principii generale decurgând din noțiunea de gamă 306
1. Structura tetracordică a gamei tonale 306
2. Legile atracției tonale 307
3. Gama diatonică și cromatică. Conceptul de diatonism și cromatism în tonalitate 310
Principii generale decurgând din noțiunea de acord 312
1. Acordul de 3 sunete 312
2. Acordul de 4 sunete 313
3. Acordul de 5 sunete 314
4. Acordul de 6 și 7 sunete 315
5. Acorduri principale și secundare în tonalitate 315
6. Acorduri consonante și disonante 315
7. Cadențele tonale 316
A. SISTEMUL TONAL DIATONIC 317
1. Tonalități de mod major și de mod minor 317
2. Formarea tonalităților majore și minore pe alte sunete 328
3. Cadranul și spirala tonalităților 331
4. Raporturile ce se statornicesc între diferitele tonalități în compoziția muzicală 333
B. SISTEMUL TONAL CROMATIC 338
1. Cromatizarea gamelor majore 339
2. Cromatizarea gamelor minore 340
3. Consecințele pe plan armonic ale cromatizării tonalității 341
4. Cromatismul tonal și locul său în creație 343

Scanned with OKEN Scanner

Cap. XV. MODULAȚIA 345
Principii de modulație în tonalitate 345
A. MODULAȚIA DUPĂ PUTEREA DE IMPUNERE ȘI AFIRMARE A NOULUI CENTRU TONAL 346
1. Inflexiunea modulatorie. 346
2. Modulația pasageră 347
3. Modulația definitivă 347
B. MODULAȚIA DUPĂ GRADUL DE APROPIERE ȘI DEPĂRTARE DINTRE TONALITĂȚI 348
1. Modulația la tonalități apropiate 348
2. Modulația la tonalități depărtate 351
Cap. XVI. LĂRGIREA CONCEPTULUI CLASIC DE TONALITATE ȘI MOD 356
A. SISTEME TONO-MODALE INTEGRATE 356
1. Sisteme integrate de 9 sunete 358
2. Sisteme integrate de 11 sunete 359
3. Sisteme integrate de 13 sunete 361
4. Sisteme integrate de 15 și 17 sunete 362
B. POLITONALITATE ȘI POLIMODALITATE 364
C. SISTEMUL HEXATONAL (SCARA PRIN TONURI) 368
Sinteza tono-modală a sistemelor intonaționale bazate pe gravitațiunea spre o tonică (tablou sinoptic) 370
Cap. XVII. SISTEME ATONALE 372
1. Generalități 372
2. Principii teoretice în atonalism și dodecafonism. Tehnica serială. 374
3. Configurația melodiei în lucrările atonale. 377
Cap. XVIII. ALTE SISTEME INTONAȚIONALE ȘI PROCEDEE UTILIZATE ÎN CREAȚIA CONTEMPORANĂ 378
1. Moduri cu transpoziție limitată 378
2. Relația acestor moduri cu tonalitatea, modurile clasice și sistemele atonale 381
3. Procedee matematice de analizare și organizare a materialului componistic 386
A. TEORIA MULȚIMILOR 387
B. PRINCIPIUL SECȚIUNII DE AUR 389

Scanned with OKEN Scanner

Partea III – TEORIA RITMULUI

Cap. I. INTRODUCERE ÎN TEORIA RITMULUI 398
Tezele (ideile) principale care definesc conceptul de ritm 398
1. Ritmul în natură. 400
2. Ritmul artistic 400
3. Ritmul muzical – sensul strict al noțiunii 401
A. RITMUL MUZICAL ȘI RELAȚIA SA CU ELEMENTELE CARE ÎL GENEREAZĂ. 403
1. Raportul dintre ritmul muzical și calitățile fiziologice ale sunetului . . 403
2. Raportul dintre ritm și elementele muzicale de expresie 406
B. ELEMENTE CONSTITUTIVE ÎN RITMUL MUZICAL. 403
1. Tempoul. 409
2. Ritm și metru. 410
Cap. II. RITMICA 412
1. Elemente morfologice principale în ritmica muzicală 412
2. Categoriile de ritm binar, ternar și eterogen 415
3. Formule ritmice de excepție în ritmul binar, ternar și eterogen 420
RITMURILE POETICE ANTICE 425
Corelația vers-ritm muzical. 425
A. RITMURI BISILABICE 425
1. Ritmul trohaic 425
2. Ritmul iambic 426
3. Ritmul spondaic. 427
4. Ritmul piric 427
B. RITMURI TRISILABICE 428
1. Ritmul dactilic. 428
2. Ritmul anapestic 428
3. Ritmul amfibrahic 429
4. Alte ritmuri trisilabice 429
C. RITMURI POETICE COMPUSE 431
Cap. III. RITMURI SPECIFICE ÎN MUZICA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ 432
1. Ritmul parlando-rubato 432

Scanned with OKEN Scanner

2. Ritmul giusto-silabic 434
3. Ritmul aksak 436
Cap. IV. PROCEDEE (mijloace) DE DEZVOLTARE ALE FORMELOR RITMULUI 440
I. PROCEDEE CLASICE 440
A. PROCEDEE DE FACTURĂ EXCLUSIV RITMICĂ 432
1. Repetarea 441
2. Dezvoltarea ritmului prin pauze 442
3. Augmentarea şi diminuarea ritmică 443
4. Cumulul valorilor 447
5. Ritmul sincopat 448
6. Ritmul în contratimpi 451
7. Ritmuri cruzice şi anacruzice 452
B. PROCEDEE DE FACTURĂ MIXTĂ RITMICO MELODICE ŞI RITMICO-ARMONICE 454
1. Imitaţia 454
2. Recurenţa (ritmul în oglindă) 456
3. Variaţiunea 456
4. Pedala ritmică 458
5. Ritmul complementar 458
6. Poliritmia 459
II. PROCEDEE EVOLUATE ÎN CONSTRUCŢIA ŞI DEZVOLTAREA RITMULUI MUZICAL 461
1. Ritmul cu „valori adăugate“ 462
2. Augmentarea şi diminuarea ritmică în aspecte noi, polivalente 463
3. Ritmul non-retrogradabil 465
4. Tehnica personajelor ritmice 466
5. Moduri de durate 469
6. Ritmul serial 472
7. Ritmul în muzica electronică 474
Cap. V. METRICA 476
I. Elementele metricii muzicale, timpul şi măsura 476
II. Categorii şi clasificări în sistemul de măsuri muzicale 478
A. METRICA RITMURILOR BINARE 479

Scanned with OKEN Scanner

B. METRICA RITMURILOR TERNARE 484
C. METRICA RITMURILOR ETEROGENE 493
III. Organizări noi şi complexe ale cadrului metric. 498
1. Palimetria 498
2. Măsuri „adăugate“. 500
3. Metrica serială. 500
4. Metrica în diagonală 502
5. Elemente noi de măsurare a ritmului muzical. 503
6. Ritmuri nemetrice 505

Partea IV – Limbajul muzical în raport cu elementele de dinamică

DINAMICA MUZICALĂ. 508
A. ACCENTUL. 508
Clasificarea accentelor muzicale. 509
1. Accentul melodic. 510
2. Accentul ritmic 511
B. NUANȚELE DINAMICE 513
Relația dintre dinamica muzicală și stilurile componistice. 514

Partea V – Timbrul

ELEMENTE DE INSTRUMENTAȚIE 520
Timbrul – criteriu fundamental în alegerea sonorităților pentru realizarea operei de artă 520
Diferitele categorii de timbruri muzicale 520
Cap. I. TIMBRURILE VOCALE 522
1. Clasificarea generală (grosso modo) a vocilor 522
2. Clasificarea specială (profesională) a vocilor feminine şi bărbăteşti . . 523
3. Formațiuni și ansambluri corale 527
Cap. II. TIMBRURILE INSTRUMENTALE 528
1. Instrumentele de coarde cu arcuș 528
2. Instrumentele de suflat 529
3. Instrumentele de percuție 531
4. Instrumentele cu claviatură 531
Efecte de timbruri în creația contemporană 532

Scanned with OKEN Scanner

Partea VI – Principii teoretice complementare

Cap. I. TRANSPOZIȚIA 536
A. TRANSPOZIȚIA SCRISĂ 536
B. TRANSPOZIȚIA LA VEDERE 538
1. Transpoziția la semiton cromatic 538
2. Transpoziția la alte intervale decât semitonul cromatic 539
C. CAZURI SPECIALE ÎN TRANSPOZIȚIE 543
1. Transpoziția la tonalități aflate la o diferență mai mare de 7 cvinte . . . 543
2. Transpoziția în cazul schimbării armurii pe parcurs 543
3. Transpoziția în lucrările atonale, în cele cu tonalitatea neprecisă și în cele care n-au înscrisă la cheie armura 545
D. APLICAREA TRANSPOZIȚIEI ÎN PRACTICA MUZICALĂ 546
Cap. II. NOTE MELODICE STRĂINE DE ACORD 547
1. Notele de pasaj 547
2. Broderiile 549
3. Întârzierile 550
4. Apogiaturile 550
5. Anticipațiile 551
6. Echappée-urile 552
Cap. III. NOTE MELODICE ORNAMENTALE 553
1. Apogiatura ornamentală 554
2. Mordentul 556
3. Grupetul 558
4. Trilul 562
5. Arpegiato 566
6. Glissando 566
7. Portamento 568
8. Fioritura 568
Cap. IV. ELEMENTE DE SINTAXĂ ÎN MELODIE 570
1. Frazarea 570
2. Articulația 573
Articulația și tehnica de execuție 575

Scanned with OKEN Scanner

Generațiilor de tineri
care se îndreaptă cu pasiune
către studiul muzicii.
Autorul

Scanned with OKEN Scanner

PRELIMINARII

„Muzica este în totul ;
un imn ieşit din lume."
VICTOR HUGO

I

Fenomenul artistic muzical în lumina studiului şi cercetării ştiinţifice de specialitate. Cadrul general al muzicologiei

De mii de ani, muzica — arta sunetelor — constituie obiectul discuţiilor şi consideraţiilor izvorîte din variatele domenii ale gîndirii, fiind una din componentele de seamă ale culturii umane.

Prin termeni şi sensuri proprii, fiecare domeniu a căutat să ajungă la precizarea şi formularea scopului, mijloacelor şi chiar a esenţei acestei arte.

Estetica — bunăoară — tratează muzica drept artă a exprimării frumosului prin mijlocirea sunetelor, a reflectării şi reprezentării vieţii afective (spirituale) prin imagini sonore, punîndu-ne astfel în contact cu legile cele mai generale ale acestei arte.

Filosofia — abstracţie făcînd de unele speculaţii proprii domeniului — vede în arta muzicală un *sistem aparte de gîndire,* o gîndire generată de subtilitatea şi profunzimea exprimării pe calea sunetelor.

Domeniul lingvistic designă uneori muzica prin expresia de „limbaj al sunetelor", un limbaj care nu cunoaşte graniţe — fiind universal şi circulînd cu aceeaşi uşurinţă pe toate meridianele lumii.

Matematica şi logica ne trimit — cînd definesc muzica — la principiile de ordine, simetrie şi proporţie ce dirijează şi caracterizează operele muzicale de artă, făcînd apel la cunoaşterea raţional-intelectuală a acestora.

Tot astfel *sociologia, istoria artelor, etnografia, psihologia, pedagogia* — precum şi alte domenii ale gîndirii umaniste — fac adesea referiri la valoarea educativă şi documentară a muzicii, la sensurile ei etice şi sociale, la capacitatea sa de a influenţa omul şi societatea tuturor timpurilor.

Numeroase sînt, de asemenea, consideraţiile venite direct din *sfera gîndirii muzicale* (muzicologiei), toate convergînd spre ideea centrală că această artă reuşeşte să zugrăvească, prin imagini de mare sensibilitate, forţă şi pătrun-

Scanned with OKEN Scanner

dere artistică, lumea complexă a trăirilor şi stărilor sufleteşti pe care le încearcă fiinţa umană.

Arta muzicală constituie, aşadar, *o valoare cultural-spirituală,* un limbaj, un mijloc universal de exprimare, de care se serveşte din timpuri preistorice întreaga omenire ; iar dacă o privim prin prisma intensităţii emoţiilor pe care le încearcă interpreţii de seamă şi diverşii ei creatori — de la cei anonimi ai cîntului popular pînă la genialii reprezentanţi ai creaţiei culte —, *muzica este arta de a trăi şi exprima prin mijlocirea sunetelor.*

Dezvoltînd continuu elementele sale de expresie, muzica a ajuns la gradul de înaltă manifestare a simţirii şi gîndirii umane, a cărei capacitate de reflectare, de oglindire a vieţii afective a înrîurit nespus de mult omenirea, contribuind — împreună cu celelalte domenii ale culturii — la cunoaşterea şi transformarea omului şi a lumii înconjurătoare. [1]

Ca orice artă, muzica dispune de o *ştiinţă proprie* — în sensul cel mai autentic al noţiunii —, ce se ocupă cu studiul şi cercetarea legităţilor şi raporturilor de care sînt conduse operele sale.

Ştiinţa generală a muzicii poartă numele de *muzicologie.* [2]

Ea cuprinde totalitatea cunoştinţelor şi studiilor sistematice asupra fenomenului muzical privit sub cele trei ipostaze : *creaţia, interpretarea* şi *receptarea* operelor de artă.

Faţă de obiectivele cercetării şi studierii fenomenului muzical în complexitatea sa, se disting următoarele domenii muzicologice fundamentale :

— teoretic
— istoric
— etnografic
— psihologic

A. TEORIA GENERALĂ A MUZICII

Arta muzicală dispune de un *sistem teoretic propriu,* ce se cuprinde într-un număr de discipline cu preocupări distincte — fiecare tratînd una sau alta din laturile sale.

— *Teoria muzicii* prezintă fenomenul muzical sub aspect *melodic* şi *ritmic,* precum şi o serie de principii necesare înţelegerii şi cunoaşterii celorlalte laturi ale fenomenului (dinamica, timbrul, reprezentările grafice, elemente de sintaxă melodică etc.).

— *Armonia* are drept obiect *studiul acordurilor* — explicîndu-le morfologic şi funcţional, şi trecînd apoi la înlănţuirea lor artistică.

— *Polifonia* studiază arta *conducerii simultane* a mai multor melodii prin variatele mijloace oferite de tehnica contrapunctului şi a fugii.

— *Formele* au ca obiect studiul *tiparelor componistice* (arhitectura lucrărilor) şi relaţia acestora cu conţinutul emoţional al operelor de artă.

---

[1] Preceptele muzicii ca artă se dezvoltă pe larg de către *estetica muzicală ;* de aceea, nu constituie obiectul special al lucrării de faţă.

[2] În limba greacă, *musiki* = muzică şi *logos* = cuvînt.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

— *Instrumentaţia şi orchestraţia* au în unghiul lor de observare şi studiu elementele de tehnică vocală şi instrumentală, precum şi utilizarea lor în arta compoziţiei.

— *Estetica muzicală,* ştiinţă complexă, studiază legile generale ale artei sunetelor ; problemele privitoare la esenţa acestei arte şi raporturile ei cu realitatea ; relaţia dintre conţinutul şi forma expresiei artistice ; concepţiile estetice ale diferitelor şcoli muzicale de creaţie etc., revenindu-i în final rolul de a formula criteriile de orientare în aprecierea şi selectarea valorilor artistice de non-valori.

— *Compoziţia,* studiu teoretico-practic de chintesenţă, are drept scop utilizarea cu măiestrie a tuturor mijloacelor de expresie ale artei muzicale în procesul creaţiei.

Ideile, tezele şi principiile ce dezvoltă şi tratează fiecare dintre aceste discipline alcătuiesc laolaltă *teoria generală a artei muzicale.*

Metoda de lucru în acest vast domeniu al gîndirii teoretice muzicale poate fi :

— *analitică* în cazul că se procedează la cercetarea şi studierea fenomenului artistic deja elaborat ;

— *sintetică,* îmbinată cu cea *imaginativ-creatoare,* dacă este vorba de însuşi procesul de elaborare a operei de artă.

Se fac, de asemenea, operaţii de *comparare, abstractizare* şi *generalizare,* avînd permanent ca punct de referinţă practica artistică de creaţie şi interpretare.

B. ISTORIA MUZICII

Muzica este o valoare culturală, dar în acelaşi timp şi o *dimensiune istorică ;* de aceea, domeniul istoriei muzicii are în vedere cercetarea şi tratarea diacronică a fenomenului muzical, în care scop se apelează la documente şi monumente ale vremii grăitoare despre evoluţia acestei arte în timp şi rolul ei în dezvoltarea culturii şi societăţii umane.

Tratînd fenomenul artistic sub aspect istorico-social, materialul istoriei muzicii este repartizat pe epoci, perioade, naţiuni şi şcoli, avîndu-se în vedere factorul timp, precum şi consideraţiunile de ordin social ce stau la baza oricărui studiu istoric.

Tot acestui domeniu îi revine sarcina importantă de a determina şi fixa caracteristicile principale ale unui stil de creaţie sau altul, întrucît, după ţelurile sale mai noi, istoria muzicii trebuie să devină, înainte de orice, *istorie a stilurilor componistice.*

„A interpreta şi gîndi epocile trecute cu spiritul şi mijloacele lor de lucru,“ [1] iată una din problemele cardinale supuse istoriei contemporane a muzicii, care atrage atenţia asupra lărgirii preocupărilor acestei discipline şi îmbogăţirii ei cu elemente decurgînd direct din analiza structurii operelor de artă.

---

[1] Hurtado Leopoldo. *Introduccion a la estetica de la musica.* Buenos Aires, Editorial Paidos, 1971, pag. 18.

Scanned with OKEN Scanner

C. ETNOMUZICOLOGIA

Un domeniu aparte de cercetări și studii — utilizînd metode de investigație speciale — îl constituie *etnomuzicologia*, care are drept obiect *creația muzicală populară* — cu aspectele și caracteristicile ei distincte sub raportul genului, structurii modale, ritmicii și metricii — de pe diverse meridiane. și la diverse popoare. Varietatea formelor sale de manifestare, precum și problemele complexe ce le pune cercetarea și studierea sa sistematică determină un domeniu special de preocupări muzicologice, menit să pună în valoare comorile populare de artă ce fac parte integrantă din patrimoniul culturilor naționale și, implicit, al celei universale.

Dispunînd de o frumoasă tradiție privind metodele de cercetare și investigare cultivate și practicate astăzi într-un institut academic specializat (Institutul de Folclor al Academiei), etnomuzicologia românească își propune să treacă de la stadiul culegerii, transcrierii și sistematizării producțiilor populare la operațiuni mai complexe, de comparare între regiuni și chiar între națiuni, cu scopul de a scoate și mai mult în evidență particularitățile muzicii populare românești și valoarea acestei arte în contextul european și chiar universal.

D. PSIHOLOGIA MUZICII

În lumina considerațiilor și mijloacelor contemporane de investigație, *psihologia muzicii* — constituită ca disciplină aparte a muzicologiei — capătă o importanță deosebită.

Folosind datele psihologiei generale, ale psihologiei comparate și, mai ales, ale celei experimentale — ramură foarte dezvoltată astăzi —, psihologia muzicii are menirea de a urmări și clarifica procesele complexe pe care le provoacă stimulul sonor, sub forma operei de artă, asupra vieții afective, să studieze relația intimă dintre lumea sunetelor și aceea a emoțiilor, precum și rezonanța fenomenului artistic muzical asupra personalității omului. asupra voinței, intelectului și formației sale spirituale. Într-un cuvînt, ea trebuie să cerceteze, prin procedee proprii, profundele implicații ale procesului de *creație, interpretare* și *audiere* a operei de artă în domeniul atît de subtil al psihicului și conștiinței umane. [1]

---

[1] Psihologia muzicală contemporană trebuie să meargă și mai departe în elucidarea problemelor specifice, avînd a răspunde la întrebări ca acestea :

„Ce fel de concepție, sentimente și procese evocă în conștiință muzica. și pe ce cale ? Aceste concepții sînt ele aceleași la toți oamenii, sau măcar asemănătoare ? Se schimbă ele în cursul deceniilor și al secolelor ? În caz pozitiv, cum se explică aceasta ? Cum se explică reacția diferențiată a omului pentru acordurile — armonice și polifonice — apreciate de unii consonante, iar de alții disonante ? De ce europenii au adoptat sistemele sonore bazate pe ton și semiton ca mai potrivite pentru ei, deși alte sisteme — cum ar fi treimea de ton — nu numai că ar fi posibile, ci sînt în realitate întîlnite în muzica Asiei ?

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

*

Fenomenul artistic muzical constituie, aşadar, un cîmp vast pentru activitatea teoretică, intelectuală şi cea cognitivă, determinînd domenii muzicologice distincte : teoria, istoria, etnografia şi psihologia muzicii.

Supunînd faptul artistic muzical cercetării şi studierii sistematice, pornim de la adevărul incontestabil şi puternic în esenţa sa că muzicii nu-i aparţine întîmplarea, dezordinea, haosul.

Marile opere muzicale — expresie a gîndirii artistice înaripate a geniului uman — sînt totodată şi modele ale construcţiei ordonate şi organizate după principii şi legi estetice proprii acestei arte.

Interesul studierii şi cercetării multilaterale a fenomenului muzical nu este însă numai teoretic, academic, ci decurge în acelaşi timp dintr-o necesitate de ordin practic : ca şi celelalte domenii ale culturii, muzica a trecut şi trece continuu prin transformări de valori (se adaugă mereu noi şi noi procedee), însumîndu-se în ceea ce numim *experienţa muzicală a omenirii,* care cuprinde cvasitotalitatea mijloacelor tehnice de lucru ale trecutului, precum şi o bună parte din cele ale prezentului acestei arte, dar prin care se proiectează totodată viitorul ei, adică elementele sale de progres (interacţiunea *teorie — practica artistică vie*).

Dialectic vorbind, dezvoltarea viitoare a muzicii (a mijloacelor sale de expresie) este strîns legată de cuceririle şi mijloacele utilizate în acele opere de artă care s-au impus deja în patrimoniul culturilor naţionale şi universale ca valori incontestabile (interacţiunea *tradiţie — inovaţie*).

Ştiinţa muzicii are deci rolul nu numai de a cerceta şi consemna cuceririle obţinute pe tărîm artistic la un moment dat, ci totodată de a *crea perspectiva* activităţii în domeniul practicii componistice şi de interpretare.

Trecînd lucrurile pe plan social-cultural, aflăm şi un alt important rol al muzicologiei :

„*Ea trebuie să fie prezentă în viaţa muzicală a unui popor, să coordoneze idealurile sociale cu cele artistice şi să fie astfel o lumină vie pe drumul impetuos al istoriei sale. În acest sens, se profilează în cultura muzicală românească problematica complexă a unei muzicologii participante* — musicologia militans — *la împlinirea destinului nostru în lume*“.[1]

Apoi, cum se explică tensiunile melodice, ritmice şi armonice, cu efectul lor emoţional ; de asemenea, sferele diferite ale *timbrului, înălţimii, intensităţii* şi *duratei* unui sunet ?... De ce unele popoare sau epoci sînt înclinate mai mult spre forme melodico-armonice, pe cînd altele preferă elementul linear — polifonic ?“... (*Meyers Handbuch über die Musik*. Bibliographisches Institut, Mannheim, 1966, p. 15 şi 16.)

[1] Rusu, Liviu. *Ideea unui organon al ştiinţei muzicii* — Referat. Bucureşti, Uniunea compozitorilor, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

II

Elementele definind obiectul, importanța și direcțiile principale de cercetare în domeniul teoriei muzicii

a) *Teoria muzicii* are drept principal *obiect* — după cum s-a menționat deja — cercetarea și studierea fenomenului muzical sub aspect *melodic* și *ritmic.*[1]

În subsidiar, ea studiază o serie de principii necesare înțelegerii și altor laturi ale fenomenului muzical, începînd cu cele ce decurg din *structura fizică a materiei sonore,* continuînd apoi cu transformările intervenite în *procesul psiho-fiziologic al creației,* precum și cu unele elemente de *dinamică, agogică, coloristică timbrală* etc.

Ea este, de asemenea, singura disciplină care tratează *reprezentările grafice ale muzicii* (notația) — adică modalitățile specifice de propagare și răspîndire pe calea scrisului a mesajului artistic — ca unele care reflectă, ca și scrierea pentru vorbirea obișnuită, schimbările intervenite în însăși structura limbajului sonor.

Există, firesc, destule puncte de contact și chiar intersectări ale teoriei muzicii cu diverse discipline printr-o serie de principii ce se cer continuate de către celelalte domenii ale cercetării muzicologice.

b) *Însemnătatea și valoarea teoriei muzicii* ca studiu de specialitate în contextul celorlalte discipline rezultă din următoarele considerațiuni :

— este *primul studiu* care ne introduce sistematic în cunoașterea fenomenului muzical ;

— constituie *disciplina fundamentală* în muzicologie, cuprinzînd principii necesare dezvoltării celorlalte discipline, ca : armonia, polifonia, formele. istoria muzicii, folclorul etc. ;

— datorită unor condiții speciale de însușire a principiilor sale, ce se face prin analiza și interpretarea textului muzical, teoria muzicii *sprijină în mod direct activitățile muzicale practice,* cum sînt : compoziția, interpretarea vocală și instrumentală, dirijatul, didactica muzicală etc. ;

— ocupîndu-se în mod deosebit cu studiul melodiei și ritmului, precum și cu studiul altor elemente ale expresiei artistice, teoria muzici *dezvoltă sensibilitatea și gustul pentru frumusețile artei sunetelor.*

c) În alegerea *direcțiilor de cercetare și tratare a fenomenului muzical,* teoria muzicii pleacă de la capacitățile fizice — respectiv fiziologice — fundamentale ale materialului sonor : *înălțime, durată, intensitate, timbru* și de la legătura lor cu elementele de expresie ce le generează prin transformările și devenirile la care sînt supuse în procesul creației și interpretării operei de artă.

Pornind de la aceste patru capacități naturale ale sunetelor, desprindem marile dimensiuni (planuri) ale cunoașterii și dezvoltării muzicale, astfel :

— din raporturile de *înălțime* dintre sunete rezultă în muzică *melodia, armonia* și *polifonia ;*

— din raporturile de *durată* rezultă *ritmul, metrul, tempoul,* într-un cuvînt, *agogica muzicală* ;

---

[1] Teoria muzicii nu epuizează studiul melodiei, care continuă să se facă și la alte discipline, ca : armonia, polifonia, forme etc., cu aspecte ce interesează respectivele domenii.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

— din raporturile de *intensitate* se desprind, pe de o parte, *accentuările ritmice* (pregnanţa şi individualizarea ritmului), iar pe de alta, *planurile sonore dinamice* pe care se desfăşoară orice compoziţie muzicală ;

— raporturile de *timbru* stau la baza variatelor îmbinări de voci şi instrumente utilizate în *armonie, polifonie şi orchestraţie.*

Trecînd într-o diagramă aceste principale direcţii de cercetare, ne va fi şi mai evidentă relaţia statornicită între *ştiinţa* şi *arta sunetelor,* între fenomenul sonor natural şi cel artistic expresiv :

Fenomenul natural			*Fenomenul artistic*
fizic		*fiziologic*	*expresiv corespunzător*
1. Frecvenţă	=	înălţime	= melodie, armonie, polifonie ;
2. Continuitate în timp	=	durată	= ritm, măsură, tempo, (agogică) ;
3. Amplitudine	=	intensitate	= acenturările ritmice şi dinamica muzicală expresivă ;
4. Forma vibraţiilor	=	timbru	= înveşmîntare (tratare) ochestrală.

Ca un corolar al celor patru criterii fundamentale de tratare a fenomenului muzical, se cercetează şi studiază *arhitectonica* (forma) operelor de artă, element esenţial în înţelegerea şi pătrunderea lor ştiinţifică şi artistică.

Orice proces de analiză şi de sinteză a faptului artistic muzical trece în mod necesar printr-unul sau mai multe din aceste criterii esenţiale şi condiţionale pentru întreaga muzică.

Dacă gîndim — spre exemplu — fenomenul de artă în mod *analitic,* muzica, în totalitatea sa, poate fi descompusă, pînă la urmă, în elementele fizice — respectiv fiziologice — din care derivă (înălţime, durată, intensitate, timbru).

Dacă, dimpotrivă, acelaşi fenomen îl gîndim *sintetic* — deci într-un proces invers celui analitic —, arta sunetelor, şi implicit fiecare operă a sa, poate fi recompusă şi reconstituită pornindu-se de la aceeaşi factori naturali (înălţime, durată, intensitate, timbru).

Pe aceleaşi traiectorii (direcţii), din diagrama-program de de mai sus, se va dezvolta întregul material ce conţine lucrarea de faţă, în limitele impuse — bineînţeles — de preocupările şi obiectul teoriei muzicii.

Ordinea de expunere a materialului va fi următoarea :

Partea I : Principii teoretice introductive
Partea II : Melodia (criteriul *înălţime*)
Partea III : Ritmul (criteriul *durată*)
Partea IV : Dinamica muzicală (criteriul *intensitate*)
Partea V : Elemente de coloristică vocală şi instrumentală (criteriul *timbru*)
Partea VI : Principii teoretice complementare.

Scanned with OKEN Scanner

Partea I

PRINCIPII TEORETICE INTRODUCTIVE

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Cap. I

SUNETUL
MATERIA PRIMĂ A MUZICII

1. Relaţia dintre ştiinţa şi arta sunetelor. Necesitatea cunoaşterii datelor ştiinţifice privind materia sonoră

„Muzica este un act al minţii omeneşti,
care pune ordine în lumea sunetelor."
IGOR STRAVINSKY

Omul se află permanent în mijlocul unui nesfîrşit univers de sunete şi zgomote ce-l înconjoară de pretutindeni. Foşnetul pădurilor, murmurul apelor, cîntul păsărilor, semnalul sirenelor, vuietul motoarelor, zgomotul străzilor şi al activităţii umane cotidiene, precum şi alte asemenea manifestări constituie vastul *domeniu sonor*, fără de care viaţa ar fi de neconceput.

„Noi sîntem astfel obişnuiţi să auzim — spune un autor francez —, încît nu ne putem imagina existenţa unei lumi complet tăcute cum este luna; tăcerea absolută este pentru noi sinonimă cu imobilitatea şi moartea".[1]

Natura şi lumea înconjurătoare constituie deci sursa sonorităţilor de tot felul, cercetările dovedind în timpul din urmă că nici chiar adîncul mărilor şi oceanelor — considerat pînă nu demult ca un imperiu al tăcerii — nu este scutit de prezenţa unor semnale sonore.[2]

Acest impresionant univers sonor, amplificat cu mult de către mintea şi mîna omului prin numeroase instrumente producătoare de sunete şi zgomote — amintim imensul spaţiu sonor creat în timpul din urmă în laboratoarele electronice —, constituie domeniul din care muzica, arta sunetelor, îşi procură şi selectează materia primă pe care o prelucrează şi organizează apoi — după criterii tehnice şi estetice proprii — în acel expresiv *limbaj al sunetelor* capabil să redea prin imagini specifice realitatea înconjurătoare, să comunice idei, gînduri, sentimente, emoţii.

Revine, aşadar, muzicii rolul de a organiza şi prelucra în forme artistice materialul sonor brut din natură pînă la acel grad, încît să devină limbaj al

---

[1] Guillemin, Amédée. *Le son*. Paris, Librairie Hachette, p. 6.

[2] Grumăzescu, M. *Ce este sunetul?* Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1966, p. 6.

© 2025. GRAFOART

sunetelor, *mijloc specific de comunicare și impresionare ce vizează sferele subtile ale conștiinței și psihicului uman.*

Transformările materialului sonor brut, pe care și le asumă muzica în cadrul procesului de creare și de interpretare a operei de artă, sînt, evident, *transformări de calitate*, dar ele pornesc, în mod obiectiv, de la elementele de *cantitate* pe care ni le oferă știința despre sunet — în special fizica (acustica) și matematica. Acestea urmăresc și tratează fenomenul sonor din momentul producerii în natură — deci ca proces *fizic* — și pînă la efectul senzorial pe care-l provoacă asupra omului — adică în aspectul său *fiziologic.*

Pe baza datelor fizice și fiziologice pe care științele exacte ni le procură despre materia sonoră, ni se dezvăluie, apoi, mult mai ușor, subtila latură *psihologică* a fenomenului, care este supusă, firesc, unei tratări și interpretări umaniste, dar a cărei legătură cu celelalte două laturi menționate mai sus este de necontestat.

De altfel, orice abordare de natură umanistă a muzicii — adică pe plan filosofic, psihologic, istoric, estetic, dar mai cu seamă tratarea teoriei proprii — este totdeauna condiționată de cunoașterea temeiurilor științifice ale acestei arte, căci fără o bază științifică muzica n-ar fi putut exista ca artă și n-ar fi înregistrat progresele cunoscute în domeniul mijloacelor sale de expresie.

Iată de ce, mai înainte de a investiga zonele de esență spiritual-artistică unde prinde forme concrete graiul muzical, precum și înaintea oricărui studiu privind tehnica de lucru specifică, este necesar, mai ales în condițiile artei muzicale contemporane, să cunoaștem temeiul științific al acestei arte, adică *bazele ei fizice, fiziologice și psihologice.* [1]

Din alt unghi de vedere apreciind lucrurile, tratarea principalelor aspecte și date de ordin științific privind substanța sonoră constituie, logic vorbind, introducerea în studiul sistematic al muzicii și, în mod implicit, în cel al teoriei generale a acestei arte.

Conchizînd, muzica este o artă complexă ce aparține, prin natura sa, activității spirituale a omului, dar ea își are fundamentul și pornirea de la acele date ale științei care explică și condiționează fenomenul artistic pînă la evoluția sa contemporană.

Asemenea date fac astăzi parte integrantă din corpul muzicologiei, al teoriei muzicii însăși, ca expresie a raportului intim, organic și esențial dintre *știința despre sunet* și *arta muzicală.*

*

Ideea de a explica pe cale științifică fenomenul artistic muzical rezidă încă din antichitate. Cu mult timp înaintea erei noastre, principalele elemente fizico-matematice pe care se sprijină și astăzi muzica au fost elaborate de către *școala teoretică pitagoriciană,* înțelegînd prin aceasta atît investigațiile vestitului filosof și matematician grec Pitagora (592—520 î.e.n.), cît și ale urmașilor lui ; iar apoi au fost dezvoltate, în evul mediu, de către *școala acusticienilor,* reprezentată prin figura proeminentă a venețianului Gioseffo Zarlino (1517—1590).

---

[1] Pentru înțelegerea fenomenului muzical contemporan, nu mai sînt suficiente puținele date științifice cu care ne obișnuise în trecut teoria clasică a muzicii ; de aceea, în lucrarea de față, ele vor fi cu mult sporite, ca unele ce privesc potențialul și capacitatea de expresie ce rezidă în substanța sonoră cu care lucrează muzica.

Scanned with OKEN Scanner

Însuşi Descartes, în al său *Compendium Musicae* (1618), afirma fără echivoc că această artă răspunde unui ideal matematic şi logic. „Frumuseţea muzicii — spunea el — rezidă în legile proporţiilor matematice". [1]

O tratare oarecum apropiată aparţine lui Rameau (1683—1764), muzician care afirma, de asemenea: „Muzica este o ştiinţă ce urmează reguli stabile (precise), derivînd dintr-un principiu evident, care nu poate fi lămurit şi explicat fără ajutorul matematicii". [2]

În epoca modernă, o dată cu progresul impresionant atît al ştiinţelor pozitive, cît şi al celor umaniste, ia fiinţă *şcoala psiho-fiziologică* de interpretare şi tratare a fenomenului muzical, avînd ca reprezentanţi de seamă pe Hermann Helmholtz (1821—1894) şi Karl Stumpf (1848—1936), ce fac legătura dintre epoca bogată în consideraţii fizico-matematice dinaintea lor şi gîndirea psiho-fiziologică spre care îşi îndreaptă atenţia cei mai mulţi oameni de ştiinţă şi muzicologi de la sfîrşitul sec. XIX şi începutul sec. XX.

În acest sens, o importanţă aparte o au cele două lucrări teoretice ale autorilor sus-citaţi, care fixează principiile şcolii moderne psiho-fiziologice de interpretare a fenomenului muzical, şi anume:

Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik (Conceptul despre senzaţiile auditive ca bază fiziologică pentru teoria muzicii) — de H. Helmholtz;

Die Tonpsychologie (Psihologia sunetului) — de K. Stumpf.

În secolul nostru, numeroase lucrări teoretice tratează din unghiuri diferite fenomenul artistic muzical, iar în timpul din urmă se face tot mai mult simţită — ca urmare a şcolii componistice postseriale — o concepţie neopozitivistă în aprecierea muzicii, venind din nou din domeniul ştiinţelor exacte.

În virtutea acestei concepţii, nu numai că se trec prin filtrul fizico-matematic consideraţiile teoretice muzicale, ci se direcţionează pe asemenea coordonate însuşi procesul de creaţie în care pătrund puternic calculele acustice şi matematice.

Răspunzînd unor atît de variate concepţii în aprecierea şi analiza fenomenului artistic contemporan şi asimilîndu-le, teoria muzicii îşi lărgeşte continuu aria preocupărilor şi cadrul principiilor sale, în scopul redării prefacerilor intervenite în evoluţia muzicii, nu fără a pleca însă de la perceptul că, *în domeniul acestei arte, orice principiu teoretic îşi trage seva numai din lucrări de incontestabilă valoare artistică, ce s-au impus ca atare în patrimoniul culturii umane.*

*

2. Definirea sunetului ca fenomen complex

Ce este sunetul?

Tot ceea ce *auzim* poartă numele generic de *sunet*. [3] El este produsul natural al vibraţiilor materiei elastice care compune corpurile.

Aparent simplu ca sens, fenomenul sonor — prin care înţelegem atît sunetul muzical, cît şi zgomotul — se prezintă însă mult mai complex în esenţa sa; de aceea, ştiinţa, în definirea sunetului, are în vedere trei aspecte (laturi): *fizic, fiziologic* şi *psihologic.*

---

[1] După Hurtado, Leopoldo. *Introduccion a la estetica de la musica*, op. cit., p. 22.

[2] Ibidem.

[3] În limba latină, *sono* = a suna, a face zgomot.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Fiecare dintre aceste aspecte ale fenomenului sonor complex evoluează în zone diferite : fenomenul fizic în natură, cel fiziologic în organism (la nivelul simţurilor), iar cel psihologic în zona afectiv-emoţională a fiinţei umane.

Componentele ce definesc o latură sau alta a fenomenului pot fi desprinse din cele ce urmează.

a) Producerea vibraţiilor în natură şi propagarea lor în mediul ambiant, pînă la organul auditiv, alcătuiesc *fenomenul sonor fizic,* ce se desfăşoară după legi obiective, deci în afara conştiinţei omeneşti şi independent de ea.

Sub acest aspect, el se studiază de către *acustica fizică,* disciplină care are în vedere originea (sursa) vibraţiilor generatoare ale fenomenului sonor, modul lor de producere, calităţile fizice ale vibraţiilor, propagarea şi transportarea acestora pe calea undelor atmosferice pînă la organul auditiv.

b) Receptarea vibraţiilor de către auz şi comunicarea acestora sistemului nervos central, unde se formează senzaţia sonoră, constituie *latura fiziologică a fenomenului.*

În acest stadiu, vibraţiile materiale devin sunet, ele îmbracă un caracter subiectiv (se subiectivizează) datorită prelucrărilor de ordin fiziologic la care le supune organismul uman ce reacţionează în mod diferit la impulsurile din afară, uneori variind de la om la om.

Întregul proces al percepţiei vibraţiilor cu ajutorul organului auditiv şi al trecerii lor prin diverse transformări pînă ce devin *senzaţie sonoră* constituie obiectul *acusticii fiziologice,* care studiază mecanismul audiţiei cu structura aparatului auditiv şi cu funcţiile sale biologice, preluînd explicarea fenomenului sonor din punctul de unde vibraţiile pătrund în corpul omenesc (de la sesizarea timpanului urechii exterioare de către undele sonore) şi urmărindu-l pînă la stadiul de *senzaţie.*

c) Reflectarea simplelor senzaţii auditive în conştiinţa omului şi traducerea lor în stări afective, emoţionale, constituie *latura psihică a fenomenului.*

În această fază, actul sonor senzitiv este transpus, corelat şi proiectat din zona fiziologică în lumea complexă a afectului, producînd reacţii şi manifestări de natură psiho-emoţională, cum ar fi : bucuria, extazul, durerea, melancolia, plăcerea, tristeţea etc.

Fenomenul sonor dobîndeşte acum un şi mai pronunţat caracter subiectiv, deoarece evoluează într-o zonă cu particularităţi sui generis, adică ţinînd de fiecare inidivid în parte.

Sub aspect fiziologic, sunetul este prezent, desigur, şi la alte vieţuitoare, pe cînd evoluarea lui pe tărîm psihologic aparţine numai omului, singura fiinţă care are capacitatea de a trăi fenomenul în mod complet, deci şi cu rezonanţe interioare, de natură psihică.

Întrucît analiza psihologică a fenomenului sonor iese din unghiul de observaţie al ştiinţelor exacte, ea face obiectul *psihologiei muzicale.* [1]

---

[1] Unii autori, sub influenţa teoriilor lui Helmholtz şi Stumpf, ne vorbesc şi de existenţa *acusticii psihice* (psiho-acustica), disciplină care ar avea drept obiect tratarea laturii psihologice a fenomenului sonor.

Ca ştiinţă exactă ce este, acustica nu poate aborda problemele de natură psihologică, întrucît în acest domeniu se lucrează după alte principii şi cu alte metode de inves-

Scanned with OKEN Scanner

Conchizînd, sunetul constituie un fenomen complex, a cărui cunoaştere sub cele trei aspecte — fizic, fiziologic şi psihologic — dezvăluie relaţii, altfel ascunse, între arta şi ştiinţa sunetelor, permiţînd cercetarea şi aprecierea pe baze ştiinţifice a faptului artistic muzical în dezvoltarea sa pînă în contemporaneitate.

A. BAZELE FIZICE ALE MUZICII

Sunetul ca fenomen fizic. Principii generale privind fizica sunetelor

„Materia sonoră constituie mediul artistic al muzicii".
T. M. GREENE

Ca fenomen fizic, sunetul constituie *efectul vibraţiilor* produse în natură de către corpurile elastice, indiferent de starea lor de agregare : solide (metalul, lemnul, sticla, pămîntul), lichide (apa) sau gazoase (aerul). În acelaşi mod îşi găsesc explicaţia sunetele şi zgomotele elaborate pe cale electrică şi electronică.

Mişcările vibratorii se petrec după *legi obiective* verificate de ştiinţă pe cale experimentală în procesul producerii şi propagării lor în mediul ambiant.

1. Producerea vibraţilor

În urmărirea procesului de producere a vibraţiilor, care interesează în mod deosebit muzica, se cer a fi cunoscute pe cale ştiinţifică : *mişcarea pendulară, modalităţile de acţionare asupra corpurilor sonore pentru a produce vibraţii,* precum şi calităţile (proprietăţile) fizice ale vibraţiilor.

a) Mişcarea pendulară

Analizînd mişcarea pendulară din fizică, vom observa legile după care se produce fenomenul vibratoriu (vibraţia) în natură.

Fie o coardă metalică AB, avînd un capăt fix (în punctul A), iar celălalt mobil (în punctul B). Dacă punem în mişcare capătul mobil (B), coarda de metal — în virtutea elasticităţii sale moleculare — va face o serie de oscilaţii

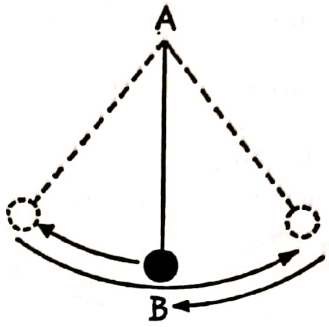
---

tigaţie. Ea rămîne deci să explice fenomenul numai pe plan fizic şi fiziologic, mai departe trecîndu-se pragul în zona psihicului uman, unde nu mai pot opera datele ştiinţelor exacte.

Pe de altă parte, acustica cercetează mai cu seamă sunetele în mod izolat, adică efectul singular al acestora, pe cînd psihologia artistică lucrează cu categorii decurgînd din corelarea sunetelor în cadrul operei de artă, întrucît asupra psihicului acţionează nu sunetele luate izolate — care rămîn strict în cadrul senzitiv —, ci sunetele organizate artisticeşte, în scopul de a impresiona şi emoţiona fiinţa umană.

© 2025. GRAFOART

față de poziția de repaus, numită în știință și poziție de echilibru sau poziție zero, oprindu-se în cele din urmă în punctul inițial :

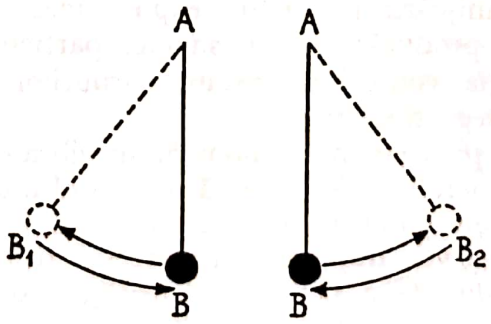


Numim asemenea mișcări ale corpului sonor, în raport cu poziția zero, *mișcări oscilatorii,* sau, într-un cuvînt, *oscilații.*

Mișcarea oscilatorie reprezintă, așadar, „repetarea periodică a diverselor stări cinetice ale obiectului oscilant",[1] al cărei efect, în condițiile receptării ei de către auz, îl constituie sunetul de diverse categorii și substanțe.

Corpurile elastice, dacă nu sînt acționate de o forță exterioară, își păstrează starea de repaus ; în cazul pendulului — datorită atracției gravitaționale — fiind o poziție verticală :

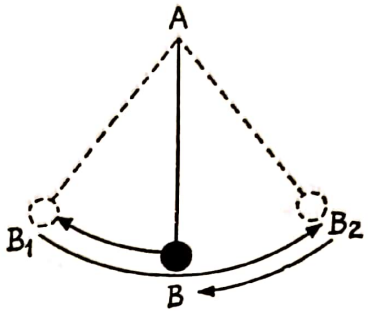
Mișcarea oscilatorie (vibrația) se consideră *simplă* în cazul în care deplasarea pendulului se face într-un singur sens față de poziția zero, realizînd drumul B—B^1—B sau B—B^2—B :



Mișcarea oscilatorie (vibrația) se consideră *dublă* ori *completă* în cazul în care deplasarea se face simetric în ambele sensuri ale poziției zero, realizînd un

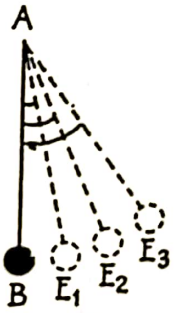
[1] Reinecke, Hans, Peter. *Einführung in die Grundlagen stereophonen Musikhörens.* În : *Stereo-Akustik.* Köln, Musikverlag Hans Gerig, 1966, p. 63.

drum complet : B—B^1—B—B^2—B. Într-o astfel de oscilaţie, punctul de repaus (B) este implicat de trei ori :



Timpul în care se produce o oscilaţie dublă poartă numele de *perioadă* (simbol T), unitatea cu care se măsoară fiind secunda.

Distanţa la care se află pendulul la un moment dat faţă de poziţia zero se numeşte *elongaţie* (simbol E). Ea se măsoară prin unghiul format între poziţia zero şi una din poziţiile la care a ajuns, la un moment dat, corpul prin oscilare :



Unghiul BAE^1 = elongaţia 1 ; unghiul BAE^2 = elongaţia 2 ;
unghiul BAE^3 = elongaţia 3 (elongaţie maximă).

Oscilaţiile (vibraţiile) produc sunete audibile numai dacă perioada în care evoluează *(T)* este foarte scurtă — minimum 16 oscilaţii duble pe secundă, limită sub care corpurile emit *infrasunete.*

Legile fizice ale mişcării pendulare expuse mai sus acţionează în acelaşi mod la toate corpurile producătoare de sunete, particularităţile ce vor surveni privind doar configuraţia vibraţiilor, natura corpurilor sonore sau alţi factori, care nu modifică aceste legi în esenţa lor.

Din descrierea de pînă acum a fenomenului vibrator, putem desprinde deja cîteva idei (principii) generale ce interesează domeniul muzical.

— Sunetului îi corespund în natură mişcările vibratorii (vibraţiile), ale căror legi de evoluare se vor transmite în procesul fiziologic al audiţiei, condiţionînd capacitatea omului de a percepe sonorităţile, şi deci muzica.

— Vibraţiile corpurilor sonore se produc sub acţiunea unei forţe de întreţinere după principii care au o importanţă deosebită în tehnica interpretării muzicale instrumentale şi vocale.

— Elasticitatea moleculară, care diferă de la corp sonor la corp sonor, determină calitatea mişcării oscilatorii, cu consecinţe de importanţă aparte în tehnica de construcţie a instrumentelor muzicale.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

b) *Modalităţi de acţionare asupra corpurilor pentru a produce vibraţii şi sensul (direcţia) acestora*

Pentru ca să poată intra în vibraţie, corpurile sonore pot fi acţionate pe mai multe căi, după cum urmează :

— prin *frecare,* la instrumentele de coarde cu arcuş şi la instrumentele de suflat ;

— prin *ciupire,* la harpă şi la instrumentele din familia chitarei ;

— prin *lovire* (percuţie), la instrumentele cu claviatură din familia pianului şi la instrumentele de percuţie.

În tehnica mai nouă a producerii sonorităţilor, un loc însemnat îl ocupă vibrarea corpurilor pe cale *electrică* şi *electronică.*

Cît priveşte *direcţia* (sensul) în care se produc vibraţiile, acestea pot fi :

— *vibraţii longitudinale,* aşa cum se prezintă vibraţiile aerului la instrumentele de suflat ce iau aspectul unor comprimări şi răriri periodice în direcţia lungimii coloanei de aer :

— *vibraţii transversale,* dacă se produc perpendicular pe lungimea corpului sonor, cum este cazul vibraţiilor produse de coarde, membrane şi bare metalice :

— *vibraţii de torsiune,* în cazul în care corpul producător de sunete vibrează elicoidal, avînd ca efect sunetele cu frecvenţe foarte joase (infrasunetele), ce n-au întrebuinţare în muzică :

c) *Calităţile (proprietăţile) fizice ale vibraţiilor*

„Proprietăţile fizice (mecanice) ale corpurilor vibratorii conferă vibraţiei atmosferice structura periodică simplă ce-i este necesară pentru a fi percepută ca sunet. Aceste proprietăţi sînt ele însele bazate pe structura microfizică a materiei".

HENRY POUSSEUR

Vibraţiile corpurilor sonore posedă patru calităţi (proprietăţi) naturale : *frecvenţă, continuitate în timp, amplitudine şi conformaţie spectrală* (armonice).[1]

Frecvenţa sonoră. După cum se cunoaşte din fizică, *evoluarea periodică* a unui fenomen oarecare într-un timp dat — spre exemplu într-o secundă — poartă

[1] Cercetările mai noi atribuie vibraţiilor şi alte calităţi fizice — cum sînt *densitatea şi penetraţia* —, dar a căror importanţă pentru muzică nu poate fi încă evaluată.

Scanned with OKEN Scanner

numele de *frecvență*. Aplicînd la domeniul sonor, numărul de vibrații periodice produs într-o secundă constituie frecvența sunetului rezultant (corespondent fiziologic, *înălțimea*).

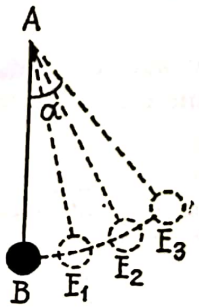
Frecvența determină poziția sau locul fiecărui sunet în scara acuităților, ea fiind unul din criteriile principale pe baza căruia se organizează și se utilizează materialul sonor, atît în știință, cît și în artă. Măsurarea și identificarea frecvenței sonore se face în hertzi [1] (simbol Hz) — iar în versiunea engleză în cicluri pe secundă (simbol C.S.) —, un hertz reprezentînd o vibrație dublă (completă).

Sunetul cel mai grav audibil — spre exemplu — se produce la o frecvență de 16 Hz, exprimat în catalogul acustic general prin simbolul *Do-2,* iar cel mai acut, la o frecvență apropiată de 20.000 de Hz.

Continuitatea în timp. Ca orice fenomen natural, vibrațiile, pentru a se produce, consumă un anume interval de timp, care poate să fie mai mare sau mai mic pe scara valorilor temporale. Numim această calitate a vibrațiilor de a evolua în timp *continuitate* (corespondent fiziologic, *durată*).

Măsurarea și icentificarea continuității vibrațiilor se face prin unități de valoare obiectivă (absolută) ale timpului solar : minute, secunde sau subdiviziuni ale acestora.

Amplitudinea. Elongația (depărtarea) maximă pe care o realizează mișcarea vibrației față de poziția de repaos poartă în știință numele de *amplitudine* (simbol α) — în fiziologie corespunzîndu-i *intensitatea.* Ea se măsoară prin unghiul format între poziția zero (de repaos) și lărgimea extremă a vibrației (în schema de mai jos unghiul BAE [3]) :

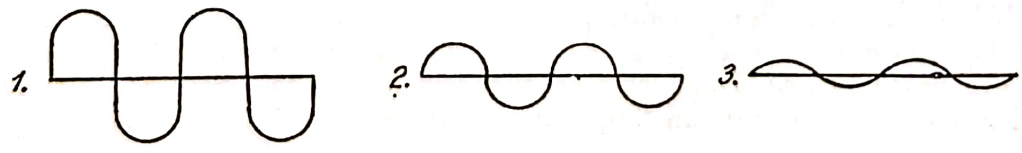


Din punct de vedere fizic, amplitudinea unei vibrații depinde de doi factori :

— *energia* ce i se imprimă în momentul producerii ;

— *mărimea* (volumul) corpului vibrator.

Cu privire la primul factor — în funcție de energia mecanică sau impulsul cu care se acționează asupra mișcării vibratorii — amplitudinea poate fi de dimensiuni variabile, ca în schemele de mai jos :



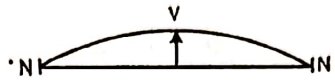
[1] După numele omului de știință german Heinrich Rudolph Hertz (1857—1894), care a descoperit și măsurat undele magnetice.

© 2025. GRAFOART

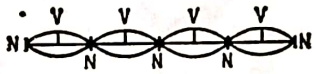
Scanned with OKEN Scanner

Cu privire la cel de al doilea factor, deşi se acţionează prin impulsuri şi energii mecanice egale, amplitudinea poate fi totuşi diferită dacă vibraţiile sînt produse de corpuri inegale ca mărime (volum). Sonorităţile emise de contrabas — spre exemplu — sînt mult mai ample decît cele emise de vioară, chiar dacă li se imprimă aceeaşi energie (forţă) vibratorie.

Punctul maxim de depărtare la care ajunge desenul vibraţiei, în amplitudinea sa, poartă numele de *ventru,* iar punctul fix (nemişcat) al acestuia se numeşte *nod.* O coardă cu ambele capete fixe, vibrînd în toată lungimea, va avea *un* ventru (la mijloc) şi *două* noduri (capetele fixe) :



Aceeaşi coardă, vibrînd şi în părţi (segmente), va avea mai multe ventre şi noduri :

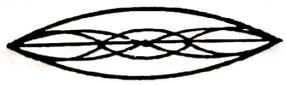


Forma spectrală (armonicele). Cea de a patra însuşire naturală a vibraţiilor o constituie forma spectrală complexă pe care o iau în procesul emiterii sonore, din care rezultă armonicele (corespondent fiziologic *timbrul*). Explicaţia ştiinţifică a acestui fenomen constă în următoarele : un corp sonor oarecare — coardă, coloană de aer, membrană etc. —, cînd este pus în mişcare, vibrează nu numai în toată lungimea sa, producînd sunetul fundamental — auzit ca unul singur —, ci, concomitent, vibrează şi în părţi (segmente), adică în jumătăţi, treimi, pătrimi, cincimi etc. (a se vedea figura de mai jos). Vibraţiile parţiale produc la rîndul lor alte sunete, cu alte frecvenţe, ce însoţesc pe cel fundamental în emiterea sa, numindu-se din această cauză sunete *armonice* (concomitente, parţiale).[1]

Făcînd o analogie cu cele ce se petrec în domeniul plastic, sunetul rezultant se asemuie cu o culoare, spre exemplu, cu albul, care nu se află niciodată în stare pură, ci e compusul spectral al celorlalte.

Armonicele se exprimă grafic prin suprapunerea liniilor sinusoidale secundare peste cea fundamentală, numărul de ordine atribuit fiecărui armonic reprezentînd segmentul de care este produs.

Prezentare sintetică



Prezentare analitică
(descompunerea fenomenului)

sunetul fundamental (numit impropriu şi armonicul 1)

armonicul 2

[1] În terminologia franceză, *aliquotes ;* în cea germană, *Obertöne* şi *Teiltöne.*

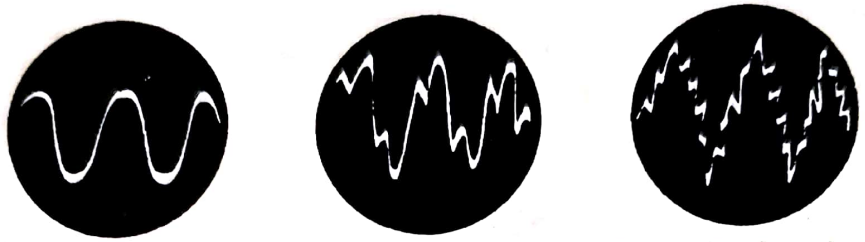
Scanned with OKEN Scanner

armonicul 3

armonicul 4

armonicul 5 etc.

La oscilograf, aparat ce se utilizează azi frecvent în studiul compoziţiei sunetului, primele trei armonice au următoarea înfăţişare :



Sunetul fundamental — *Sunetul fundamental + armonicul 1* — *Sunetul fundamental + 2 armonice*

Fenomenul armonicelor poartă în fizică numele de *rezonanţa naturală a corpurilor sonore*. El are o importanţă deosebită nu numai pentru *ştiinţa*, ci şi pentru *arta* sunetelor, fiind invocat în explicarea multor principii teoretico-muzicale. [1]

2. Sunet muzical şi zgomot

a) Sunetul muzical

Un sunet se consideră *muzical* dacă are frecvenţa (înălţimea) determinabilă, ceea ce-i conferă capacitatea de a fi utilizat în sistemele muzicale de intonaţie — melodice sau armonice.

După forma vibraţiilor de care este produs, sunetul muzical se prezintă sub două aspecte : *simplu* (pur) şi *compus* (timbrat).

Sunetul muzical simplu (pur) rezultă din vibraţia de o formă unică, simplă, neposedînd armonice. El se exprimă grafic printr-o linie sinusoidală, de unde şi numele de *sunet sinus* :

Avînd frecvenţa determinabilă, sunetul sinus poate fi utilizat în realizarea mijloacelor de expresie de natură intonaţională, dar lipsindu-i armonicele, nu este generator de timbruri sonore (sunet monotimbral). El se obţine numai în laborator, prin aparate electronice capabile să „fabrice" sunete fără armonice în componenţa lor.

---

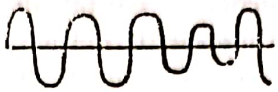
[1] Implicaţiile de această natură, desprinse din fenomenul rezonanţei naturale, sînt tratate la diverse capitole ale lucrării de faţă, iar mai pe larg la „Timbrul sonor" (vezi pag. 39).

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

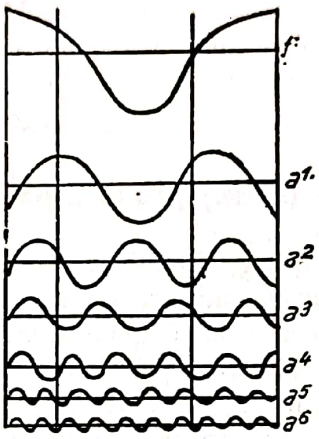
Întrebuinţarea artistică a sunetului sinus priveşte deocamdată numai domeniul creaţiei muzicale electronice.

Sunetul muzical compus (timbrat) deţine armonice în alcătuirea sa, în seria cărora se distinge predominînd auditiv sunetul fundamental. Exprimarea lui grafică se obţine prin suprapuneri de mai multe linii sinusoidale reprezentînd sunetele simple componente [1] :



= *curbă rezultantă*

Sunet compus



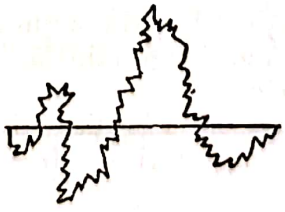
Analiza sunetului

Prin natura lor, toate sunetele muzicale — cu excepţia sunetului sinus descris mai înainte — sînt sunete compuse.
Instrumentele muzicale, vocile, precum şi alte surse sonore emit numai sunete în a căror componenţă intră armonice (sunete parţiale), operele de artă, pînă la creaţia electronică din timpurile noastre, folosind în exclusivitate sunete timbrate (compuse).

b) *Zgomotul*

Zgomotul — fiind produsul vibraţiilor neperiodice ale corpurilor sonore — nu are frecvenţă precisă, în complexul acestor vibraţii neputîndu-se determina sunetul fundamental.

Exprimare grafică :



[1] După Buican, George. *Elemente de acustică muzicală*. Bucureşti, Editura tehnică, 1958, p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate acestea, se poate vorbi şi în cazul zgomotului de o anumită *regiune frecvenţială* în care se produce, după cum respectivele vibraţii neperiodice aparţin unui registru sonor sau altuia (zgomote înalte, medii sau grave).

Pe cale experimentală s-a constatat că zgomotul măreşte presiunea asupra creierului, a ritmului cardiac şi a secreţiilor glandulare. Dacă zgomotul este prea tare, depăşind o oarecare intensitate (punctul critic), riscă să devină nociv, putînd provoca leziuni ale nervului acustic. [1]

În decursul timpurilor, muzica a căutat să „umanizeze" zgomotele, utilizîndu-le mai întîi pe calea instrumentelor clasice de percuţie, iar apoi prin organizarea şi selectarea efectelor de zgomot în realizarea unor imagini artistice aparte.

Fără o utilizare artistică — impresionabilă prin măiestria componistică — zgomotele nu-şi au însă rostul în muzică. Arta sunetelor, prin natura şi conţinutul ei expresiv, este capabilă să atribuie nu numai sunetelor, ci şi zgomotelor calităţi estetice, dar ea nu poate accepta zgomotul ca principiu de creaţie.

3. Corpuri (surse) producătoare de sunete

Prin sursă sonoră se înţelege în fizică un corp capabil de oscilaţii transmisibile mediului înconjurător, în măsura aderării sale cu acest mediu.

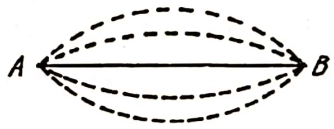
În natură există numeroase surse generatoare de sunete ; muzica foloseşte însă cu precădere : *coardele, coloanele de aer, diferite membrane, plăci şi bare metalice sau din lemn,* precum şi *instrumentele* (aparatele) *electrice şi electronice.* Un loc aparte ca sursă sonoră pentru muzică îl deţine — încă de la începuturile acestei arte — *vocea.*

a) *Coardele*

Producerea vibraţiilor de către o coardă, indiferent de compoziţia ei moleculară (metal, lemn, fibre textile, coarde vocale), urmează aceleaşi legi şi principii observate mai înainte la mişcarea pendulară.

Particularităţile ce apar totuşi în producerea sunetelor la coarde privesc forma vibraţiilor şi modul de acţionare pentru a vibra.

În privinţa formei, vibraţiile unei coarde se prezintă ca un fus, întrucît agentul sonor (coarda) este fixat la ambele capete :



O coardă produce vibraţii atît prin acţiune transversală (perpendiculară pe lungime), cît şi prin acţiune longitudinală, muzica folosind cu precădere vibraţiile transversale ale coardelor.

Cînd o coardă este pusă în vibraţie, diverşii ei parametri (lungimea, grosimea, întinderea) intră în raporturi cu frecvenţa (înălţimea) sunetelor ce emite, după legile fizice următoare :

[1] *Le dictionnaire de la Psychologie moderne.* În : *Marabout Service.* Vérviers (Belgique). Ed. Des Presses de Gerard & Co., 1969, Tome I, p. 53.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

— cu cît o coardă este mai *lungă,* cu atît sunetul produs este mai grav, şi invers (legea lungimilor) ;

— cu cît o coardă este mai *subţire* — adică are diametrul mai mic —, cu atît sunetul este mai înalt, şi viceversa (legea diametrelor) ;

— cu cît o coardă este mai *întinsă,* cu atît produce sunete mai înalte, şi invers (legea tensiunii).[1]

b) *Coloanele de aer*

Aerul, fiind un corp elastic, vibrează după aceleaşi legi şi principii fizice tratate la mişcarea pendulară.

O coloană de aer introdusă într-un tub sonor provoacă comprimări şi dilatări ale moleculelor de aer deja existente în interior, proces din care, prin frecare cu pereţii tubului, rezultă sunete de diferite înălţimi. Materialul din care este confecţionat tubul (metal, lemn, pămînt) nu produce vibraţii, ci serveşte doar pentru a obliga masa de aer să ia o anumită formă şi un anumit drum în scopul de a vibra ea însăşi. Singurul corp care vibrează în cazul tuburilor sonore — deci al oricăror instrumente de suflat — rămîne, în consecinţă, aerul.

Ca şi la coarde, anumiţi parametri ai tuburilor sonore determină raporturi proporţionale cu frecvenţa sunetelor ce emit, astfel :

— cu cît tubul sonor este mai lung, cu atît sunetul produs este mai grav, şi invers (legea lungimilor) ;

— cu cît diametrul tubului este mai mare, cu atît sunetele emise sînt mai joase, şi viceversa (legea diametrelor) ;

— cu cît presiunea cu care introducem aerul în tub este mai mare, cu atît sunetul produs este mai înalt, şi invers, de unde concluzia că variaţia de intensitate (legea tensiunii) aduce modificări esenţiale în vibraţiile coloanei de aer.

c) *Membranele*

Membranele de diverse structuri — din metal, fibre ori piei — pot produce, de asemenea, vibraţii de diferite frecvenţe. De regulă, ele se aplică pe corpuri sau cutii de rezonanţă, care măresc intensitatea vibraţiilor produse.

Principiile acustice directoare sînt aceleaşi ca şi la celelalte corpuri sonore, dintre acestea mai importante fiind următorul :

— cu cît o membrană este mai puţin întinsă (legea tensiunii) şi cuprinde o suprafaţă rezonatorie mai mare (legea lungimilor), cu atît sonorităţile emise sînt mai joase, şi viceversa.

d) *Plăcile şi barele metalice sau din lemn*

Plăcile şi barele metalice sau din lemn sînt corpuri de diverse forme şi dimensiuni, care emit fie sunete cu înălţimea (frecvenţa) precisă, fie sunete cu înălţimea (frecvenţa) neprecisă.

---

[1] Raporturile proporţionale dintre înălţimea sunetelor emise de o coardă şi diverşii ei parametri au fost stabilite pe cale experimentală, utilizîndu-se *monocordul lui Pitagora,* cunoscut şi sub numele de *sonometru.* Pe un asemenea aparat au făcut experienţele lor învăţaţi ca d'Alembert, Euler, Lagrange, Helmholtz şi alţi fizicieni renumiţi, care au avut un rol deosebit în studierea emisiunii sunetelor la coarde.

Scanned with OKEN Scanner

Vibraţiile produse de aceste corpuri sînt în raport invers proporţional cu grosimea (legea diametrelor) şi cu suprafaţa lor (legea lungimilor) ; cu cît sînt mai subţiri şi au o suprafaţă de rezonanţă mai mică, cu atît sonorităţile emise sînt mai înalte, şi viceversa.

e) *Vocea*

Aparatul vocal constituie desigur o sursă sonoră deosebit de importantă — de altfel prima din cele utilizate în muzică [1] —, dar de o caracteristică aparte faţă de toate celelalte surse : este singurul instrument alcătuit din celule vii, organice, vibrînd deci direct la impulsurile interioare ale psihicului uman.

Pentru obţinerea sunetelor vocale, acţionează trei factori :

— sursa vibratorie : cele două coarde ale larinxului (coardele vocale), variabile ca lungime şi grosime ;

— debitul de aer din plămîni, care poate exercita presiuni de diverse intensităţi asupra coardelor vocale ;

— cele două cutii rezonatoare — farinxul şi cavitatea bucală.

Sub presiunea aerului din plămîni, coardele vocale intră în vibraţie, producînd sunete ce se amplifică în cele două cutii rezonatoare, de unde se propagă, se transmit apoi în mediul ambiant, urmînd a fi recepţionate pe căile obişnuite ale auzului.

Cercetările întreprinse în timpul din urmă stabilesc că producerea sunetelor vocale răspunde influxurilor motorice recurenţiale (repetabile). O asemenea teză, pe măsură ce progresează mijloacele de investigaţie, se vădeşte a fi din ce în ce mai documentată ştiinţificeşte, şi în consecinţă a avea baze reale. [2]

Noile consideraţiuni transpun însă pe un plan superior (în domeniul neuromotoric) întregul proces al producerii sunetelor cu vocea.

f) *Surse sonore electrice şi electronice*

Corpurile sonore descrise mai înainte — coarde, coloane de aer, membrane, plăci, bare metalice sau din lemn — au generat marea familie a instrumentelor muzicale denumite clasice (tradiţionale).

Începînd din a doua jumătate a secolului nostru, datorită progresului remarcabil înregistrat în domeniul electrotehnicii şi electronicii, au apărut surse sonore noi, inedite, care utilizează electricitatea şi electronii drept factori generatori ai sunetelor şi zgomotelor.

În acest sens, au fost inventate şi puse în practică două feluri de instrumente (aparate), cu caracteristici distincte :

— *instrumente electromecanice (elecroacustice),* cu ajutorul cărora se pot amplifica şi chiar modifica sonorităţile instrumentelor clasice, ca : chitara, pianul, vioara, vocea etc. ;

— *instrumente electronice* (electrofone), care produc un material sonor inedit, ce se utilizează, în timpul din urmă, în creaţie şi datorită căruia s-a dezvoltat un gen aparte : muzica electronică.

---

[1] Omul înainte de a fi utilizat instrumentele muzicale a cîntat cu vocea.

[2] Husson, Raoul. *Vocea cîntată.* Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, 1958, pag. 37.

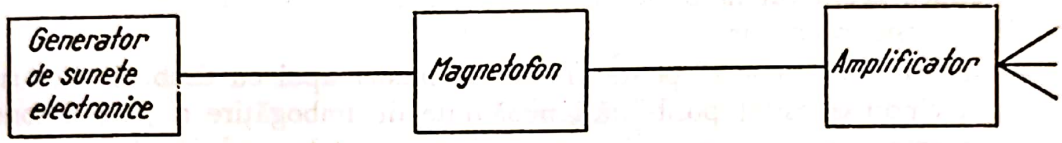
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

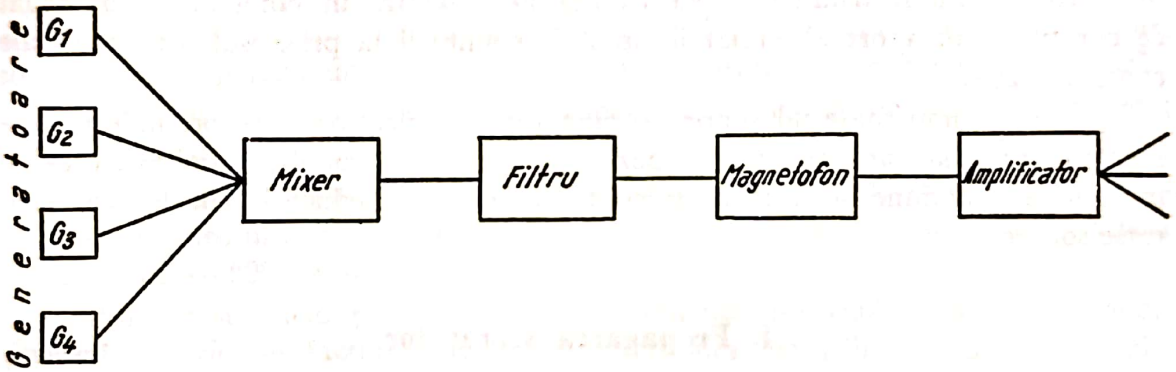
Instrumentele *electromecanice* folosesc mijloace radiotehnice obişnuite de amplificare a sonorităţilor tradiţionale ; de aceea, nu comportă o prezentare aparte, pe cînd instrumentele (aparatele) *electronice* produc un sunet avînd calităţi diferite faţă de cel tradiţional : *sunetul electronic.*

Pentru „fabricarea" sunetului electronic — căci aici se lucrează cu îmbinări şi sinteze sonore —, compozitorul nu întrebuinţează doar un singur aparat, ci dispune de un laborator întreg, care cuprinde : generatori, mixere, filtre, magnetofoane, amplificatoare cu difuzoare etc. Redăm mai jos două scheme de laborator pentru producerea sunetelor electronice.

1. Schema unui laborator electronic avînd un singur generator de sunete :



2. Schema unui laborator electronic avînd mai mulţi generatori de sunete :



În schema de laborator nr. 1, generatorul face să vibreze electronii lămpilor din componenţa sa, producînd vibraţii (oscilaţii) de diferite frecvenţe, după un program comandat. El poate fi reglat pe trei dimensiuni sonore : frecvenţă, amplitudine şi forma vibraţiilor. Deoarece vibraţiile produse de generator nu sînt audibile, acestea se preiau de către magnetofon şi se înregistrează pe bandă magnetică. Aici vibraţiile electronice sînt transformate în unde magnetice audibile (energia electrică devine energie mecanică) şi retransmise apoi amplificatorului dotat cu difuzor pentru emiterea şi perceperea auditivă.

În schema de laborator nr. 2 se oferă posibilitatea de a se lucra cu mai mulţi generatori deodată, ale căror vibraţii electronice se culeg de către aparatul denumit mixer (care serveşte la combinarea mai multor vibraţii) ; trec apoi printr-un filtru (aparat cu ajutorul căruia compozitorul poate adăuga sau elimina unele frecvenţe, selectînd pe cele dorite), după care drumul transformărilor şi al perceperii auditive a vibraţiilor se continuă ca în schema nr. 1.

Pe scurt, ineditul oferit de aparatajul electronic în materie de sunet constă în următoarele :

— emite toate frecvenţele (sunetele) posibile în scara acustică (cca. 20.000), ceea ce înseamnă foarte mult faţă de numărul relativ redus de sunete obţinute — spre exemplu — la instrumentele muzicale temperate (orga mare, instrumentul cu diapazonul cel mai larg, se întinde pe cca. 9 octave, adică $9 \times 12 = 108$ sunete) ;

Scanned with OKEN Scanner

— permite „fabricarea" prin sinteză a oricărui sunet şi, de asemenea, descompunerea lui în elementele simple ;

— oferă posibilitatea folosirii sunetelor sinus (fără armonice), care constituie replica la sunetele timbrate — singurele utilizate pînă acum în muzică ;

— permite utilizarea sunetului cu timbru comandat, prin avantajarea unor armonice sau decuparea şi eliminarea altora ;

— prin jocul filtrelor se poate interveni în sensul unor comprimări şi adăogiri şi în registrul frecvenţelor ;

— aduce zgomotul la posibilităţile de organizare şi utilizare a acestuia ca mijloc de expresie în creaţie ;

— sunetul electronic se poate amesteca (mixa) apoi cu timbrul altor surse vibratorii, creîndu-se astfel posibilităţi nebănuite de îmbogăţire a paletei sonore, cum ar fi : amestecul cu vocea umană, cu instrumentele tradiţionale, cu instrumentele electromecanice etc.

Rezumînd, instrumentele electronice ne procură un domeniu sonor bogat ce constituie un aport însemnat al ştiinţei şi tehnicii la progresul artei muzicale contemporane.

Dar un nou material sonor — cum este cel electronic — pretinde o *imagine sonoră nouă,* atît pentru compozitor, cît şi pentru publicul auditor, ceea ce presupune o acţiune stăruitoare şi continuă în sensul educării auzului cu noile surse sonore.

4. Propagarea vibraţiilor

Vibraţiile — după ce au fost produse de către diversele corpuri elastice — se răspîndesc sub forma undelor sferice în mediul înconjurător, care poate fi gazos, lichid sau solid, ajungînd pe această cale pînă la organul nostru auditiv. Aşadar, doi factori mijlocesc transmiterea vibraţiilor pînă la urechea noastră :

— mediul ambiant (în vid vibraţiile nu se propagă) ;

— undele sonore.

Procesul de propagare a vibraţiilor în mediul ambiant se explică prin aceea că un corp sonor cînd vibrează pune în mişcare moleculele din jurul său, care transmit apoi fenomenul din aproape în aproape către alte şi alte straturi moleculare, provocînd comprimări şi dilatări (rarefieri) ale mediului, denumite în fizică *unde,* [1] formă sub care vibraţiile ajung pînă la auzul nostru.

O undă se caracterizează prin *calităţile fizice* cunoscute ale vibraţiei (frecvenţă, continuitate, amplitudine, formă spectrală), *lungime de undă* şi *viteză de propagare.*

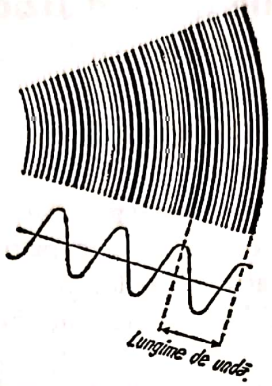
---

[1] Conform principiului elaborat de Huygens : oricare punct al mediului pînă la care a ajuns frontul de undă poate fi considerat ca o nouă sursă de oscilaţie, astfel încît propagarea continuă a se efectua. (*Compendiu de fizică pentru admiterea în învăţămîntul superior.* Bucureşti, Ed. ştiinţifică, 1971, p. 231.)

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Se numeşte *lungime de undă* (simbol Λ) distanţa dintre două compresii sau rarefieri identice, ea servind pentru stabilirea vitezei de propagare a sunetului :



În ceea ce priveşte *viteza* cu care se propagă undele sonore, în funcţie de structura moleculară şi starea de agregare a mediului ambiant (aer, apă, corpuri solide), acesta posedă un anumit grad de transmisibilitate, după cum urmează :

— în *aer,* vibraţiile sonore se propagă cu o viteză de cca. 340 m/sec. ; mediul obişnuit de propagare a sunetelor îl constituie aerul (unde atmosferice) ;

— în *apă,* vibraţiile sonore se propagă cu o viteză de cca. 1450 m/sec. ;

— în mediul *solid* (metal, lemn, pămînt), vibraţiile se propagă cu o viteză de cca. 3000 — 5000 m/sec.

Prin consecinţele şi efectele sale, fenomenul propagării sunetelor condiţionează o serie de factori care privesc mai ales actul interpretării muzicale, cum sînt : amplasarea formaţiilor corale, orchestrale şi a soliştilor pe podiumul de concert ; dozajul instrumentelor şi al vocilor în cadrul diferitelor lucrări muzicale ; tratarea diverselor planuri dinamice în interpretarea operelor de artă ; obţinerea condiţiilor acustice corespunzătoare înregistrărilor pe bandă magnetică şi imprimărilor stereofonice ; realizarea unei bune acustici în construcţia sălilor de concert etc.

*

Evoluarea fizică a fenomenului sonor ia sfîrşit de îndată ce vibraţiile ajung pe calea undelor atmosferice la timpanul urechii noastre, cînd se declanşează actul sonor fiziologic. Mai departe, vibraţiile vor prinde aspecte noi, determinate de intervenţia organismului uman şi de transformările la care acesta le supune.

Pe măsură ce pătrundem în cîmpul transformărilor fiziologice ale fenomenului sonor, intrăm într-o zonă de observaţii comune atît ştiinţei, cît şi artei sunetelor, ştiinţa căutînd să ne dezvăluie cît mai complet noile calităţi ale vibraţiilor dobîndite prin prelucrarea lor de către organism, pentru ca arta muzicală, cunoscîndu-le, să le poată utiliza cu eficienţă maximă în domeniul ei expresiv.

Scanned with OKEN Scanner

B. BAZELE FIZIOLOGICE ALE MUZICII

Sunetul ca fenomen fiziologic. Principii generale privind fiziologia sunetelor

„Şi totuşi, auzul este toată inteligenţa unui muzician."
ARNOLD SCHÖNBERG

În fiziolcgie, prin sunet se înţelege *senzaţia* produsă asupra organului auditiv de către vibraţiile materiale ale corpurilor impulsionate din afară pe calea undelor atmosferice. Cu alte cuvinte, pe plan fiziologic, sunetul este acea *manifestare de natură sensibilă* [1] pe care mişcările vibratorii din atmosferă o produc asupra urechii noastre.

Studiul fiziologic al sunetului priveşte aşadar latura *senzitivă* a fenomenului, adică efectul pe care-l produc asupra simţului auditiv mişcările vibratorii pătrunse în organism şi modalitatea de transformare a acestora — prin calităţi noi — în *senzaţie sonoră.*

Din consideraţiile de mai sus se desprind ideile principale care alcătuiesc fiziologia sunetului : mecanismul audiţiei ; cîmpul (domeniul) de audibilitate al omului ; calităţile dobîndite de vibraţii în procesul transformărilor fiziologice şi relaţia lor cu elementele artistico-muzicale pe care le generează.

1. Mecanismul audiţiei

Omul nu aude sunetele aşa cum sînt ele produse pe cale naturală (fizică). Pe drumul lor spre centrii nervoşi ai auzului, vibraţiile sonore sînt transformate, prelucrate şi adaptate.

Organul principal care acţionează în sensul prelucrării fiziologice a materialului sonor îl constituie urechea, cu cele trei secţiuni ale sale : externă, medie şi internă.

Cercetările mai noi ne confirmă că, în realitate, întregul corp omenesc cufundat în marea de unde sonore ia parte activă la perceperea vibraţiilor producătoare de sunete. [2]

Cu toate acestea, principala poartă prin care vibraţiile corpurilor din natura înconjurătoare pătrung în organism rămîne aparatul *auditiv,* şi tot el este acela care comunică (impulsionează) vibraţiile sonore centrilor nervoşi ai auzului, unde au loc transformările senzitive.

După datele biologiei, există *trei faze prinicipale* prin care trec vibraţiile pînă ce acestea devin senzaţii sonore : [3]

---

[1] Ansermet, Ernest. *Les fondements de la musique dans la conscience humaine.* Neuchâtel, Editions de la Braconnière, vol. I, p. 13 :

„Tout phénomène sonore, resultant d'un choc, d'un frottement, d'un sifflement etc., est la manifestation sensible d'un mouvement vibratoire".

[2] Grumăzescu, M. *Ce este sunetul ?* op. cit., p. 33.

[3] *Meyers Handbuch über die Musik.* Mannheim, 1966. Bibliographisches Institut. op. cit., p. 14.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

a) transmisia mecanică a vibraţiilor ;

b) transformarea lor în influx nervos, cînd energia mecanică vibratorie devine energie nervoasă ;

c) comunicarea (transmiterea) influxului nervos către creier — sistemului nervos central —, unde vibraţiile devin senzaţii sonore, într-un cuvînt, *sunet*.

a) În prima fază, ca rezultat al presiunii undelor sonore din atmosferă, este pus în vibraţie *timpanul,* un fel de membrană situată în fundul conductului auditiv al urechii externe. Acesta transmite mişcările (impresiile) vibratorii celor trei oscioare aşezate în ordinea : ciocănelul, nicovala şi scărişoara (elemente organice făcînd parte din conformaţia urechii medii).

b) În a doua fază, ultimul dintre oscioare — scărişoara — comunică stimulul vibrator sistemului organic următor, aflat în urechea internă, numit *melc* sau *cohlee,* unde energia mecanică a vibraţiilor se transformă în influx nervos.

Pînă să ajungă la melc, vibraţiile mai poartă încă unele caracteristici ale fenomenului sonor fizic. În melc însă, au loc prefaceri esenţiale — de calitate : vibraţiile pun în mişcare *membrana bazilară* pe care se află fixate celulele (fibrele) ganglionare Corti ;[1] acestea au rolul de a transforma vibraţiile membranei bazilare în influx nervos, adică de a schimba energia mecanică, transmisă prin vibraţiile sonore, în energie nervoasă.

c) În a treia fază, influxul nervos realizat mai înainte se transmite — prin nervul acustic ce porneşte din celulele Corti — zonei auditive a sistemului nervos central (creierului), unde se formează *senzaţia de sunet.*

Evoluţia fenomenului în zona superioară a centrilor nervoşi nu mai este controlată şi verificată prin date exacte, ci dedusă din efectul pe care-l produc asupra omului senzaţiile auditive. Se ştie doar că sistemul nervos central (creierul), primind influxul nervos, devine analizatorul sunetului transmis, deosebindu-l după calităţile lui şi asociindu-l cu alte sunete şi chiar cu senzaţii de altă natură.

Ultimele lucrări de specialitate ale unor neuropsihologi susţin că orice percepţie senzitivă „este comandată de emiterea unor impulsuri ale sistemului nervos central, analog cu semnalele de emisie radar. Semnalele radar, funcţionînd

---

[1] În legătură cu rolul membranei bazilare şi al fibrelor Corti, cercetările histologice mai noi contrazic ideea, foarte răspîndită pînă acum în fiziologie, că fiecare fibră (celulă) Corti ar fi pusă în vibraţie de o anumită frecvenţă sonoră, deci de un sunet cu o anumită înălţime.

Pe cale experimentală s-a demonstrat că un sunet de o frecvenţă oarecare nu pune în mişcare doar o singură celulă (fibră) a membranei bazilare — ca în sistemul de contact telefonic prin fişă individuală —, ci provoacă vibrarea mai multor fibre deodată, adică o zonă întreagă de pe suprafaţa membranei, mai ales dacă sunetul respectiv este exprimat cu intensitate mare ; ceea ce, desigur, modifică fundamental teoria corespondenţei numărului de fibre Corti (cca. 23.500) cu tot atîtea frecvenţe perceptibile de către urechea omenească.

Scanned with OKEN Scanner

ca un diapazon electric, emit frecvenţe de comparare cu alte impulsuri vibratorii primite." [1]

Rămîne totuşi un secret al sistemului nervos central modul cum acesta „înţelege" şi „traduce" o informaţie sonoră ce i se transmite prin semnalul acustic, pentru ca în final această informaţie să devină *senzaţie sonoră.*

2. Domeniul (cîmpul) de audibilitate

Se numeşte *domeniu* sau *cîmp de audibilitate* totalitatea sunetelor ce pot fi percepute de către organul auditiv al omului. În ştiinţă, acest domeniu mai poartă numele de *spectru-audio* (*audio-spectrum*).

Există două feluri de limite pe baza cărora se stabileşte cîmpul sonor auditiv: limita determinată de *înălţimea sunetelor* şi limita determinată de *intensitatea* lor, ambele diferind de la individ la individ.

a) *Limita audibilă determinată de înălţimea sonoră*

Cîmpul sonor perceptibil de către urechea omului, din punct de vedere al înălţimilor, se cuprinde între sunetul avînd 16 Hz, cel mai grav, şi de aproximativ 20.000 Hz., cel mai acut.

Orice sunet aflat în limitele acestui spaţiu sonor — adică între 16 şi 20.000 Hz — se numeşte, în ştiinţă, *sunet normal.* Sub limita inferioară a acestui spaţiu (deci sub 16 Hz) se află domeniul *infrasunetelor,* iar deasupra limitei superioare (peste 20.000 Hz) se află domeniul *ultrasunetelor.*

Fiziologia experimentală demonstrează că unele fiinţe, cum sînt peştii, aud şi infrasunetele, iar altele, cum sînt cîinii şi pisicile, percep şi ultrasunetele.

Deşi cele aproape 20.000 de sunete reprezintă un vast cîmp audibil, în realitate, omul, din cauza unor imperfecţiuni de ordin fiziologic — în special a vîrstei —, aude un număr mult mai restrîns de sunete.

Într-adevăr, cu cît se înaintează în vîrstă, sensibilitatea auditivă scade, mai ales pentru sunetele înalte, aşa cum rezultă din cercetările biologice, care dau următoarele limite superioare audibile în funcţie de vîrstă: [2]

— pînă la 20 ani	=	20.000 Hz
— „ „ 35 „	=	15.000 Hz
— „ „ 50 „	=	10—12.000 Hz
— „ „ 65 „	=	5 — 6.000 Hz

Există, de asemenea, şi imperfecţiuni determinate de lipsa unei educaţii sistematice a auzului în sensul sesizării celor mai mici diferenţe dintre sunete (microsunetele), căci, în general, educaţia auditivă se formează pe calapodul muzicii europene occidentale, structurată, după cum se ştie, pe intervalele de ton-semiton.

---

[1] Galambos şi Danes, după Paul Collaer. *Bazele fiziologice ale muzicii.* Kassel-Bärenreiter Verlag, Musikalische Zeitfragen, X, 1962, p. 60.

[2] După *Meyers Handbuch über die Musik.* Mannheim, Bibliographisches Institut, 1966, p. 15.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

În condiţiile introducerii în creaţie a muzicii electronice, auzul uman trebuie continuu perfecţionat pentru a putea percepe întregul material sonor pus la dispoziţie de tehnica modernă.

b) Limita audibilă determinată de intensitatea (amplitudinea) sonoră

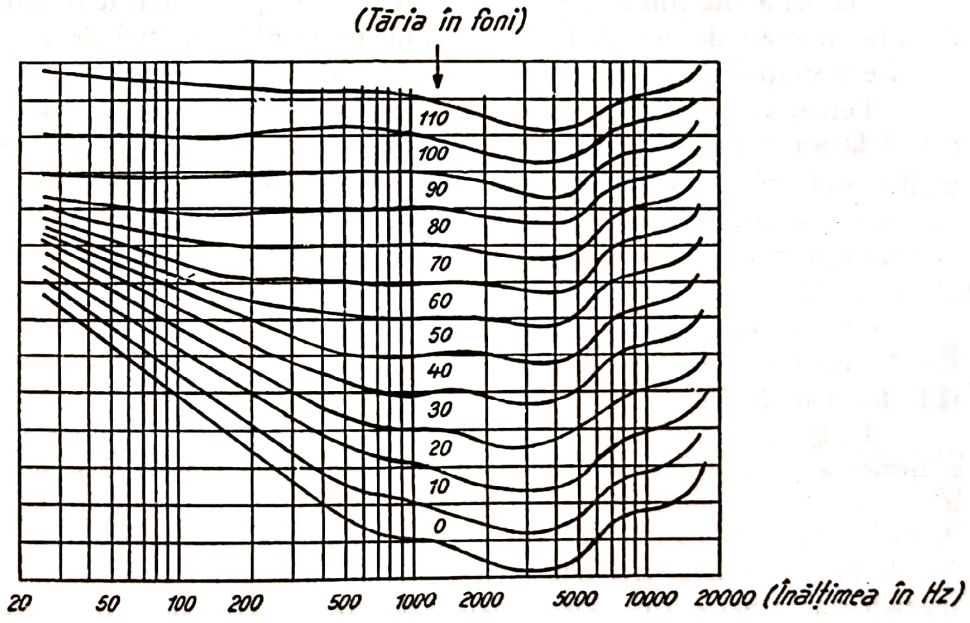
Intensitatea sonoră suportabilă auzului omenesc variază între un *prag inferior,* dedesubtul căruia sunetele nu se mai aud, şi unul *superior,* dincolo de care sunetele nu mai pot fi auzite corect, deoarece volumul mare de intensitate distorsionează perceperea auditivă, producînd chiar senzaţii dureroase (pragul durerii).

Pînă la urmă, supradimensionarea intensităţii unor sunete sau zgomote peste limitele fiziologiceşte admise (trecerea dincolo de pragul durerii) are drept consecinţă deteriorarea şi compromiterea aparatului auditiv — organul prin care omul îşi formează conştiinţa despre lumea sonoră.

Măsurarea nivelului de intensitate admisibil auzului uman se face prin unitatea denumită în acustică „fon", limitele permise fiind cuprinse într-o scară de intensităţi de la 0 la 140 foni.[1]

Pentru a ne face o idee despre valoarea concretă pe care o reprezintă *fonii* în scara intensităţilor, vom da următoarele cote orientative[2] : sonorităţile unei orchestre simfonice produc în nuanţa pp o intensitate de aproximativ 50 de foni ; în nuanţa mf, 70 de foni ; iar în nuanţa ff, 90 de foni.

Prin curba omului de ştiinţă Fletcher se demonstrează comportarea auzului uman pe ambele planuri : al înălţimilor (frecvenţelor) şi al intensităţilor (amplitudinilor), pe abscisă aflîndu-se gradul de audibilitate al frecvenţelor (în Hz), iar pe ordonată cel al intensităţilor (în foni) :



[1] În versiunea engleză, intensitatea sonoră se măsoară prin unităţile denumite *bel* şi *decibel* (1 bel = 10 decibeli, iar 1 decibel = 1 fon)

[2] După Burghauser — Špelda. *Akustische Grundlagen des Orchestrierens.* Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1971, p. 82.

Scanned with OKEN Scanner

Din studiul curbei Fletcher se observă că sensibilitatea perceperii auditive nu este egală pe toată lungimea scării frecvențelor și a intensităților, mai avantajoasă fiind pentru frecvențele între 500 și 3000 Hz și pentru intensitățile între 10 și 40 foni, curba descrescînd apoi vizibil către sunetele grave și cele acute, de unde concluzia că regiunile medii ale cîmpului sonor sînt cele mai bine percepute de către auz, aît pe planul înălțimilor, cît și pe cel al intensităților.

3. Calitățile fiziologice ale sunetului

Relația lor cu elementele muzicale de expresie pe care le generează

În contact cu facultățile auditive ale omului, calitățile fizice (naturale) ale sunetului se trnsformă — așa cum s-a mai arătat — în proprietăți (mărimi) fiziologice, după cum urmează :

— *frecvența vibrațiilor* se percepe auditiv ca *înălțime ;*
— *continuitatea în timp a vibrațiilor* se percepe auditiv ca *durată ;*
— *amplitudinea vibrațiilor* se percepe auditiv ca *intensitate* ;
— *forma vibrațiilor* (compoziția în armonice) se percepe auditiv ca *timbru.*

Cele patru proprietăți naturale determină deci, pe plan fiziologic, ceea ce numim și percepem obișnuit ca *sunet* muzical. [1]

a) Înălțimea sonoră

Prin înălțime sonoră se înțelege — în fiziologie — *senzația* pe care *frecvența* vibrațiilor o produce asupra simțului nostru auditiv.

Datorită înălțimii, un sunet oarecare ne apare mai acut sau mai grav față de alte sunete ; de aceea, înălțimea este criteriul principal de organizare și categorisire a spațiului sonor pe plan intonațional.

Percepută de noi ca o calitate (valoare) intrinsecă a oricărui sunet muzical, înălțimea se află în raport direct proporțional cu frecvența — corespondentul său fizic : cu cît frecvența vibrațiilor este mai mare, cu atît sunetul este mai acut, și invers, cu cît frecvența vibrațiilor este mai mică, în aceeași măsură sunetul este mai grav.

---

[1] În conceptul muzicii stockastice, unde se operează cu termeni și relații matematice (teoria informațională, logica matematică etc.), sunetul este definit numai prin trei calități : *înălțime, intensitate* și *durată,* omițîndu-se astfel *timbrul.*

Desigur, pe cale strict matematică — dacă timbrul se consideră factor comun — o asemenea definire a sunetului este suficientă ; pentru muzică însă, *timbrul rămîne unul dintre factorii esențiali în realizarea mesajului artistic,* făcînd parte din mijloacele principale de expresie ale acestei arte. Că este așa, ne-o arată — printre altele — tehnica ultimă de creație în care timbrul este utilizat și organizat de aceeași manieră ca și celelalte mijloace intonaționale, ritmice și dinamice : tratare tematică, polifonizare, serializare etc.

(Xenakis, Iannis, *Musiques formelles.* Paris, Editions Richard-Masse, p. 189 : *„En conformité avec l'expérience de l'acoustique, nous supposerons que les ultimes aspects des événements sonores sont* la fréquence, *sentie comme hauteur,* l'intensité *et* la durée, *et que tout événement sonore peut être construit à partir de ces trois facteurs dûment engencés. Ce nombre de trois est irréductible").*

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Cînd două sunete au aceeaşi frecvenţă, ele sînt de aceeaşi înălţime — adică se aud la unison —, elementul de diferenţiere putînd fi în acest caz oricare altă însuşire (durata, intensitatea sau timbrul).

Punctul de orientare pe plan acustic şi muzical pentru întregul material sonor îl constituie sunetul la^1=440 Hz, care, prin convenţii internaţionale, a fost desemnat ca *diapazon oficial* pentru construcţia şi acordarea tuturor instrumentelor muzicale, fiind respectat, de asemenea, cu stricteţe, în tehnica imprimărilor radiofonice şi a celor pe disc.[1]

În raport cu sunetul-diapazon (la^1 = 440 Hz) se măsoară şi se identifică înălţimile tuturor celorlalte sunete muzicale prin calcule acustico-matematice.[2]

Redăm mai jos înălţimile (frecvenţele) în Hz ale sunetelor *do* de pe întreaga bandă sonoră audibilă, care să constituie o primă orientare în spaţiul sonor (în ambele sisteme de intonaţie — netemperat şi temperat[3]) :

Valori netemperate		*Valori temperate*
16.896	do^7	16.744
8.448	do^6	8.372
4.224	do^5	4.186
2.112	do^4	2.093
1.056	do^3	1.046,5
528	do^2	523,2
	la^1 = 440 Hz	
264	do^1	261,6
132	do	130,8
66	Do	65,4
33	Do_1	32,7
16,5	Do_2	16,35

(sunetul cel mai grav)

[1] Ideea stabilirii unui diapazon oficial (sunet etalon al înălţimii) a apărut în sec. XVIII, din nevoia de a se unifica acordajul diferitelor instrumente muzicale ale timpului.

Iniţial, în anul 1783, acest diapazon a fost reprezentat prin sunetul la^1 = 409 Hz, deci mult mai coborît decît cel aflat în uz astăzi. Cu timpul, în scopul obţinerii unei mai pregnante străluciri a sunetelor la diferite instrumente — în special la cele de alamă — diapazonul oficial a fost urcat, succesiv, la frecvenţa de 421 Hz (anul 1810), 442 Hz (anul 1850), 435 Hz (anul 1858) şi 440 Hz (anul 1953), ultima modificare efectuîndu-se prin convenţia de la Londra.

Prin urcarea continuă a diapazonului oficial au survenit firesc şi unele neajunsuri, printre care şi imposibilitatea de a reda fidel cu instrumentele de astăzi bogatul repertoriu aparţinînd muzicii vechi — sec. XVII şi XVIII. În prezent, acordajul instrumentelor muzicale după acest sunet etalon provoacă şi unele greutăţi de calcul acustico-matematic, deoarece duce la zecimale începînd chiar cu primul şi cel mai grav sunet audibil : Do_2 = 16,5 Hz în acordajul netemperat şi 16,35 Hz în acordajul temperat.

[2] A se vedea modalităţile de calcul la pag. 56.

[3] Prima coloană de cifre reprezintă valorile netemperate din sistemul de intonaţie „Zarlino", iar cea de a doua, valorile din sistemul de intonaţie egal-temperat. (A se vedea p. 60 şi 63).

Scanned with OKEN Scanner

Din punct de vedere muzical, înălțimea stă la baza evoluției și dezvoltării artei sunetelor în sfera sa intonațională, din jocul variat de înălțimi sonore rezultînd în muzică cele trei principale forme ale expresiei intonaționale: *melodia, armonia* și *polifonia.*

Melodia — concepută ca formă primordială a expresiei artistice — se compune din succesiuni de sunete de diferite înălțimi avînd un ritm propriu.

Tot astfel, *Armonia* se compune din sunete de înălțimi diferite, dar într-o ordine artistică de referință verticală.

Polifonia, arta îmbinării și suprapunerii mai multor melodii, folosește, de asemenea, înălțimile sonore în ambele sensuri ale realizării artistice: linii melodice (plan orizontal) și suprapuneri acordice (plan vertical).

De alfe., toate sistemele muzicale intonaționale, melodice, armonice și polifonice — începînd cu cele simple și primitive pînă la cele complexe utilizate în creația contemporană — pleacă de la condițiile fiziologice ale percepерii înălțimilor sunetelor și de la organizarea materialului sonor după acest criteriu.

Pentru muzică, „perceperea înălțimii este o percepere a relațiilor melodice și armonice, o percepere a intervalelor". [1]

Originea tuturor sistemelor muzicale intonaționale rezidă, așadar, în posibilitatea fiziologică a omului de a sesiza complexul de sunete de diferite înălțimi și de a le conferi — prin mijlocirea muzicii — un sens estetico-emoțional bine definit.

b) *Durata sunetului*

Privită sub aspect fiziologic, prin durată se înțelege *senzația scurgerii* (desfășurării) *în timp* a oricărui fenomen, deci și a celui sonor.

Ca dimensiune (mărime) de ordin muzical, *durata reprezintă deci axa pe care evoluează și se desfășoară în timp toate componentele muzicii,* ea fiind elementul care configurează *ritmul.* Datorită duratei, timpul material poate fi divizat în infinite formule generînd ritmul, factorul de impuls, mișcare și propulsie al întregii muzici.

Într-adevăr, variatele posibilități de combinare a duratelor muzicale exprimate prin valori audibile (sunete) și neaudibile (pauze) duc la conturarea ritmului, cu formele sale structurale infinite: de la ritmurile simple, primare, pînă la cele mai complexe, așa cum se prezintă în creația contemporană.

În muzică, *măsurarea absolută* (obiectivă) a duratelor, ca în fizică — adică prin unități ale timpului solar (minute și secunde) — constituie o excepție, deoarece operelor de artă le este proprie *măsurarea relativă* (subiectivă), care permite ca actul interpretării să nu fie mecanic, ci în permanență un act creator — legat intim de conținutul emoțional al acestor opere, de sensibilitatea, gustul și personalitatea artistului.

c) *Intensitatea sonoră*

Prin *intensitate* sonoră — în sens fiziologic — înțelegem *senzația* pe care o produce asupra organului nostru auditiv *amplitudinea* (volumul) vibrațiilor. Între intensitate și amplitudine există un raport direct proporțional: cu cît

---

[1] Pousseur, Henry, *Fragments théoriques sur la musique éxpérimentale.* Bruxelles, Éditions de l'Institut de Sociologie; Université Libre, vol. I, p. 208.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

amplitudinea vibraţiilor este mai mare, cu atît creşte şi intensitatea sunetului rezultant, şi viceversa : cu cît amplitudinea vibraţiilor este mai mică, în aceeaşi măsură intensitatea sunetului descreşte.

Omul nu aude sunetul cu intensitatea pe care acesta o are în momentul cînd vibrează sursa producătoare (*intensitatea obiectivă*), ci cu o diferenţă în minus, cauzată de distanţa parcursă pînă la receptarea de către auz şi de factorii de rezistenţă oponenţi din mediul ambiant *(intensitatea subiectivă).* [1]

În muzică, pe coordonatele intensităţii sonore se dezvoltă sensuri şi valenţe expresive noi, care vin să se adauge celor obţinute pe plan intonaţional şi ritmic.

Şirul nesfîrşit de nuanţe muzicale — cu infinitele lor posibilităţi de gradare — îşi are pornirea de la intensitatea sunetelor, care generează *dinamica muzicală* — arta de a reda discursul muzical în nuanţele şi cu accentele cele mai expresive. Folosirea cu măiestrie a intensităţilor sonore se traduce, în actul de interpretare a operei de artă, prin imagini de mare sensibilitate, convingere şi plasticitate.

Ne-am putea oare imagina muzica fără elevarea planurilor sale dinamice şi a nuanţelor ei expresive ? Ar fi să o limităm la o exprimare monotonă, neinteresantă şi pînă la urmă plictisitoare.

d) *Timbrul sonor*

În procesul auditiv, forma complexă a vibraţiilor din care rezultă armonicele se percepe ca *timbru* — calitate fiziologică ce distinge sunetul după sursa care l-a produs (coarda, coloana de aer, membrana, bara metalică sau din lemn, generatorul electronic, vocea etc.). În alte domenii, el este asemuit cu culoarea — calitate fiziologică de natură vizuală pe care materia o produce asupra retinei noastre. [2]

Pe plan fiziologic, faţă de celelalte însuşiri ale materialului sonor (înălţime, durată, intensitate), timbrul rămîne o calitate (dimensiune) complementară a acestora ; pe plan muzical însă, el deţine — ca şi acestea — o importanţă majoră, mai ales în condiţiile evoluţiei artei componistice din zilele noastre, cînd este utilizat în variate forme ale expresiei artistice.

Explicaţia ştiinţifică a existenţei acestei calităţi în fiecare sunet muzical o constituie — după cum s-a mai arătat — fenomenul rezonanţei naturale (principiului armonicelor), asupra căruia vom reveni în continuare cu date suplimentare.

---

[1] Pentru a marca deosebirile dintre intensitatea obiectivă şi cea subiectivă, Ernest Ansermet, în lucrarea *Les fondements de la musique dans la conscience humaine,* sugerează redarea primei intensităţi prin expresiile *tare* şi *slab,* iar pentru cealaltă propune expresii mai potrivite, ca *aproape* şi *departe,* ceea ce corespunde cu semnificaţia şi funcţiunea celei de-a treia dimensiuni a spaţiului sonor — *adîncimea* (volumul) : *„L'acte musicale étant entièrement subjectif et dirijé non pas tant sur les sons comme tels, que sur les images spatio-temporelles qu-ils font apparaitre, les significations de l intensité doivent y prendre comme toutes les autres un caractère subjectif. C'est pourquoi le «forte» et le «piano» y signifient, avant tout, le proche et le lointain"* (op. citat. p. 82).

[2] Hermann Helmholtz, cunoscutul fizician german (1821—1894), a denumit din această cauză timbrul prin expresia *Klangfarbe* = culoarea sunetului.

Scanned with OKEN Scanner

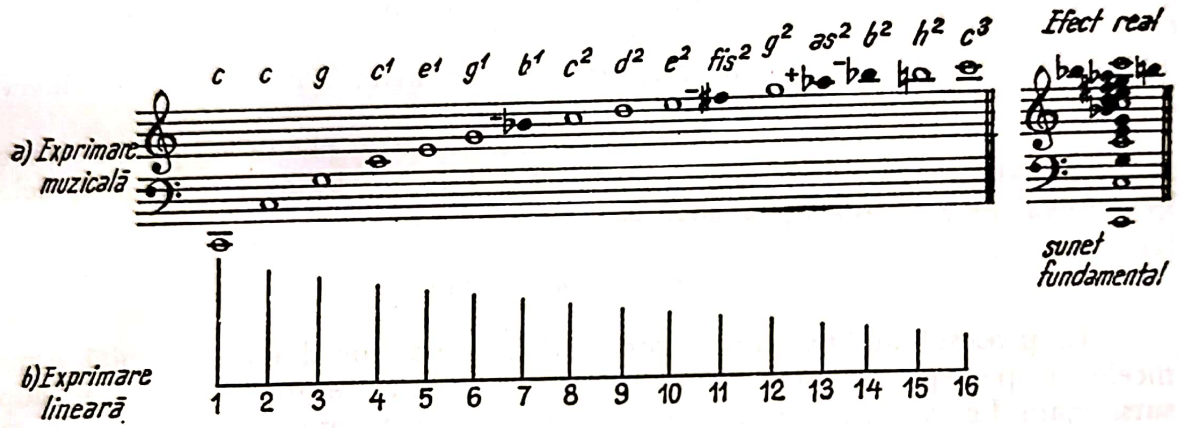
Rezonanţa superioară

A fost descris mai înainte [1] modul cum se produc armonicele în rezonanţa naturală a unui sunet fundamental oarecare.

Prin analiza matematică a fenomenului, s-au putut determina cu precizie armonicele superioare, acestea producîndu-se la *intervale fixe* şi într-o *ordine anumită de succesiune.*

Ca număr, armonicele sînt infinite ; pentru ilustrarea teoretică a fenomenului, se folosesc însă primele 16, dintre care cu auzul liber pot fi sesizate cca 8—10 de la bază.

Presupunînd că o coardă emite sunetul *do* ca sunet fundamental, armonicele superioare ale acestuia vor fi :



Cîteva observaţii de ordin teoretic asupra armonicelor superioare

Frecvenţa fundamentală constituie înălţimea cu care percepem sunetul respectiv, armonicele avîndu-şi fiecare frecvenţa proprie, dar nesesizabilă cu auzul liber.

Armonicele însemnate cu numere pare (2-4-6-8-10 etc.) constituie repetări la octavă ale armonicelor apărute deja, iar cele cu numere impare (1-3-5-7-9-11 etc.) reprezintă apariţia unor sunete noi în seria de armonice.

Armonicele 7 *(si bemol),* 11 *(fa diez),* 13 *(la bemol)* şi 14 *(si bemol)* nu pot fi redate în scris la înălţimea lor reală din rezonanţă ; de aceea, au fost notate diferit : armonicele 7 şi 14 reprezintă un *si bemol* mai jos decît cel utilizat în muzica europeană, ca şi armonicul 11 (*fa diez*), care de asemenea se află mai coborît ; iar armonicul 13 (*la bemol*) este situat în realitate între *la bemol* şi *la* natural.

În apariţia armonicelor se observă o anumită ierarhie : sunetul fundamental *do* apare de cinci ori (armonicele 1, 2, 4, 8 şi 16), din care cauză se aude cel mai puternic, aproape ca unul singur ; cvinta acestuia, *sol,* apare de trei ori (armonicele 3, 6, 12) ; terţa sunetului fundamental, *mi,* de două ori (armonicele 5 şi 10).

Se întrevede în această ierarhie de sunete armonice poziţia principală (dominantă) a acordului tonal (acordul treptei 1), alcătuit, în conformitate cu legile tonale, din sunetul fundamental, terţa şi cvinta sa.

---

[1] A se vedea pagina 23.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Din punct de vedere al frecvenţei intervalelor, în seria de armonice se observă o ordine reamintind de cea funcţional-istorică : octava *(do-do)* apare de patru ori (armonicele 1-2 ; 2-4 ; 4-8 ; 8-16), cvinta *(do-sol)* de trei ori (armonicele 2-3 ; 4-6 ; 8-12), cvarta (*sol-do*) de trei ori (armonicele 3-4 ; 6-8 ; 12-16), terţa mare (*do-mi*) de două ori (armonicele 4-5 ; 8-10) etc., preponderente fiind deci, ca şi în creaţie, intervalele primare : octava, cvinta, cvarta etc.

Acordul de septimă de dominantă este prezent în formaţia de armonice : 4, 5, 6 şi 7.

În regiunea de jos a armonicelor rezidă armonia diatonică — corespunzînd începuturilor creaţiei în acest gen — iar în regiunea superioară a armonicelor se evidenţiază lumea sonoră cromatică (melodică şi armonică).

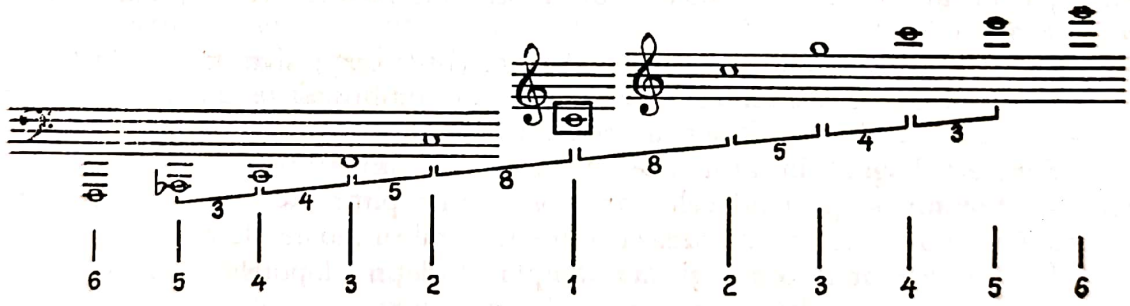
Păstrînd aceleaşi intervale între armonice şi aceeaşi ordine de succesiune, se pot obţine armonicele oricărui alt sunet, dacă este considerat fundamental sau generator.

*

Rezonanţa inferioară

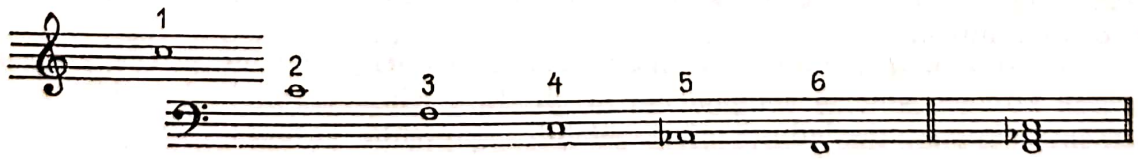
Deşi un corp (agent) sonor cînd intră în vibraţie produce numai armonice superioare, s-a emis totuşi teza existenţei unui proces de rezonare inferioară a sunetului, din care rezultă *subarmonicele* sau *armonicele inferioare.* Conform acestei teze, armonicele superioare se reflectă coborîtor — ca un obiect în oglinda unei ape —, generînd seria de armonice inferioare (subarmonice), care se produc într-o ordine simetrică inversă (la aceleaşi intervale cu cele superioare).

Vom exemplifica fenomenul prin armonicele superioare şi inferioare ale sunetului do :



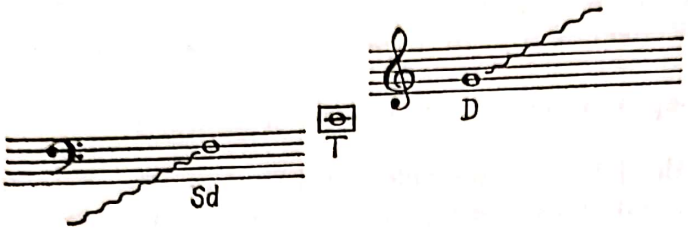
Pentru muzică, valoarea practică a demonstraţiei subarmonicelor este infimă, cea teoretică însă nu este de neglijat, întrucît pe această cale se fundamentează cîteva principii, dintre care vom semnala, în continuare, pe cele mai cunoscute în teoria muzicii.

— Modul minor utilizat frecvent în creaţia tonală se reflectă, ca structură, în armonicele inferioare (acordul minor al treptei I provine din primele 6 subarmonice) :



— Din punct de vedere funcţional, conceptul tonal clasic de creaţie îşi găseşte suportul ştiinţific în cele două feluri de rezonanţe : principiile privind *dominanta* tonală se

reflectă în rezonanţa superioară, iar cele care privesc *subdominanta* tonală, în rezonanţa inferioară, rolul *tonicii* fiind evident prin poziţia sa centrală faţă de ambele serii de armonice (superioare şi inferioare) :



Observînd fenomenul rezonanţei naturale descrise mai sus, ne dăm seama cît de complex se prezintă un sunet în viziunea sa spectral-armonică, în pofida faptului că, din cauza imperfecţiunii noastre fiziologice, îl auzim ca unul singur !

Concomitent cu sunetul principal, se elaborează deci, în procesul vibratoriu, un adevărat univers de sunete de diverse frecvenţe, ce constituie rezonanţa sa naturală.

Gîndind armonicele într-o desfăşurare *ad infinitum*, putem conchide că, în realitate, fiecare sunet poartă în rezonanţa sa pe toate celelalte.

Rolul diverşilor factori în determinarea expresiei timbrale

Timbrul sonor poate fi variat ca expresie : luminos, deschis, strălucitor, tăios, pătrunzător, catifelat, moale ; ori întunecat, închis, strident, dur, metalic, sumbru, mat etc.

Ce factori determină asemenea caracteristici expresive timbrului ?

a) Principalele caracteristici expresive ale timbrului se datorează, în primul rînd, *numărului armonicelor* din componenţa unui sunet.

Sunetele bogate în armonice au un timbru penetrant — spre exemplu sunetele oboiului — pe cînd cele care conţin mai puţine armonice — cum sînt sunetele flautului — se caracterizează printr-un timbru moale, dulce.

Timbrul cel mai bogat şi mai amplu îl deţin clopotele, întrucît acestea emit sunete avînd un foarte mare număr de armonice.

b) *Modul cum sînt distribuite armonicele,* deci locul lor în serie, imprimă anumite caracteristici specifice timbrului : armonicele consonante, pare sau impare, conferă o mare frumuseţe sunetului, pe cînd cele disonante, începînd cu armonicul 7, dau sunetului multă stridenţă. Clarinetul emite sonorităţi calde, rotunde, ce rezultă din armonicele consonante impare ale acestuia, pe cînd talgerele emit sunete stridente datorită plasării armonicelor pe sunete disonante impare. [1]

c) *Intensitatea totală* a sunetului fundamental, precum şi cea cu care fiecare armonic vine în componenţa sa, produce schimbări timbrale evidente, un armonic intens punîndu-şi indiscutabil amprenta asupra caracteristicilor timbrului.

---

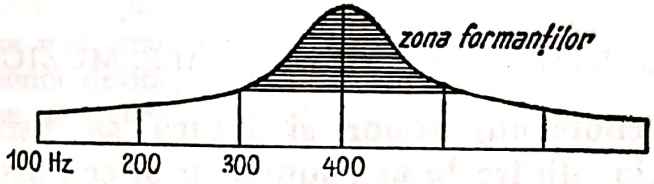
[1] Buican, George. *Elemente de acustică muzicală.* Bucureşti, Editura tehnică, 1958, pag. 89.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

La coarde — spre exemplu — armonicul 2 conferă sunetului fundamental claritate şi strălucire, armonicul 4 face sunetul mai pătrunzător etc., ceea ce înseamnă că interpretul poate favoriza ca intensitate unul sau altul dintre armonice, obţinînd caracteristici de timbru aparte (sunet clar, strălucitor, sau invers : mat, închis).

În legătură cu intensitatea, punctele maxime de rezonanţă din spectrul sunetelor armonice — denumite în acustică *formanţi* — constituie iarăşi elemente importante în definirea coloritului sonor. Dacă emitem — spre exemplu — un sunet cu frecvenţa de 100 Hz, concomitent cu acesta se atinge o sferă de frecvenţe superioare lui avînd punctul maximal la a 3-a armonică a sa, adică la 400 Hz :



Deplasarea formantului într-o zonă sau alta a spectrului armonic produce schimbări sesizabile în culoarea timbrală a sunetelor.

Fiecare instrument muzical — inclusiv vocea — are formanţii repartizaţi diferit pe registrele sonore, acustica demonstrînd că formanţii înalţi produc claritate timbrului, cei mijlocii dau un timbru nazal, iar cei gravi îi conferă vigoare.

d) *Înălţimea (frecvenţa) sunetului fundamental* determină, de asemenea, caracteristici de culoare, întrucît, pe măsură ce frecvenţa acestuia creşte, timbrul se deschide, şi — dimpotrivă — timbrul se închide cînd frecvenţa lui scade.

Procesul poate fi observat cu uşurinţă la orice voce sau instrument muzical, al căror timbru în registrul grav este moale, liniştit, rotund, iar în registrul înalt devine ascuţit, strident, tăios.

e) *Modul de atac* sau maniera de a emite sunetele conferă anumite caractere timbrului, cum ar fi : execuţia *con arco, pizzicato, col legno, con sordina* etc. la instrumentele cu coarde — fiecare producînd efecte speciale de natură timbrală.

f) *Materialul din care sînt confecţionate instrumentele* constituie, de asemenea, un factor de influenţare a timbrului sonor. Astfel, lemnul, sticla, metalul, chiar şi coarda vocală au calităţi moleculare distincte (densitate şi elasticitate diferită) care se imprimă în mod evident în natura şi caracterul timbrului.

*

Pentru muzică, folosirea cu măiestrie a timbrurilor instrumentale şi vocale constituie una din condiţiile acestei arte. Prin structura ei, o melodie poate suna — spre exemplu — foarte bine la trompetă şi mai nesemnificativ la pian, la fel prezentîndu-se lucrurile şi în cazul realizărilor armonice şi polifonice.

Varietatea coloristică a îmbinărilor de voci şi instrumente — într-un cuvînt imagistica sonoră — are punctul de plecare în jocul timbrurilor. Întocmai ca în pictură, îmbinările variate de culori şi timbruri sonore (paleta componistică) sugerează în compoziţie plasticitatea, pregnanţa şi expresivitatea imaginii artistice. De altfel, inovările în creaţia ultimelor decenii privesc îndeo-

Scanned with OKEN Scanner

sebi *timbrul* sonor, cum sînt: folosirea în partitură a unor instrumente cu timbruri opuse, neliante; a registrelor mai puţin uzitate la fiecare instrument şi chiar la voce; a efectelor excesive de flajeolete, glissando, frullato etc., mergîndu-se pînă la ocolirea intenţionată a oricărui efect timbral obişnuit al instrumentului.

Apar, de asemenea, instrumente muzicale cu caracteristici sonore şi timbrale noi, ce vin în întîmpinarea dorinţei compozitorului de azi de a dispune de un material sonor cu calităţi inedite care să răspundă oricărei fantezii creatoare.

C. BAZELE PSIHOLOGICE ALE MUZICII

1. Fenomenul sonor şi latura sa psihică. Relaţia dintre lumea sunetelor şi cea afectivă

„Muzica este un grai în care se oglindesc fără prefăcătorie însuşirile *psihice* ale omului şi popoarelor".
GEORGE ENESCU

Continuînd să examinăm evoluarea fenomenului sonor dincolo de aspectele sale fizice şi fiziologice — descrise mai înainte — pătrundem în zona mult mai sensibilă, dar mai propice muzicii, în care acţionează psihicul uman (latura psihică a fenomenului).

Pragul de trecere de la fenomenul sonor fiziologic la cel psihic nu mai poate fi localizat, aşa cum a fost cazul trecerii de la fenomenul sonor fizic la cel fiziologic, domeniul psihic nefiind supus unor măsurări obiective, precise, prin elemente ale biologiei sau ale altor ştiinţe exacte. [1]

După datele psihologiei, activitatea psiho-afectivă rezultă din *impulsul* (reacţia) *centrilor nervoşi superiori,* care determină toate actele conştiinţei şi atitudinile noastre psihice.

În acest stadiu al evoluării fenomenului sonor au loc transformări de calitate legate direct de natura emoţională a muzicii: simplele senzaţii sonore (auditive), prin proiectarea şi reflectarea lor în conştiinţa omului, devin *trăiri afective*; începe acum să acţioneze domeniul psihic propriu numai fiinţei umane, care „percepe sunetele ca semnale de referinţă emotivă şi afectivă". [2]

Asupra psihicului uman însă nu acţionează sunetele luate izolat, ci numai într-o organizare şi concepţie artistică, deci constituite în limbaj, adică în cadrul unei opere de artă, ceea ce deosebeşte esenţial această fază (psihică) de cele anterioare (fizică şi fiziologică).

O evoluare izolată a sunetului rămîne strict în cadrul senzitiv, deci nu produce *stări de natură afectivă.*

---

[1] Unii cameni de ştiinţă — cum este psihologul englez Spearman (1863—1945) — şi-au propus totuşi ca prin analiza factorială (metodă modernă în matematică) să ajungă la date exacte şi în cercetarea domeniului psihologic; rezultatele obţinute nu sînt însă în măsură să infirme principiul de mai sus.

[2] Hurtado, Leopoldo. *Introduccion a la estetica de la musica,* op. cit., p. 108.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Tratatele de specialitate numesc *afectivitatea* drept *bază a întregii noastre vieţi psihice :*

„Ea grupează toate stările naostre psihice ; graţie afectivităţii legăm reacţiile noastre psihice cu ale altora, cu ale lumii înconjurătoare, cu ale noastre înseşi. Afectivitatea conferă actelor şi gîndurilor noastre raţiunea lor de a fi, elanul lor, ea este fundamentul personalităţii noastre, tot ceea ce avem noi mai intim." [1]

Este apanajul organismului uman de a conduce fenomenul sonor spre o evoluare superioară, spre trăirea lui psihică, spre formarea unei conştiinţe a lumii sonore, spre devenirea şi existenţa sa artistică.

„Undele sonore pot pătrunde adînc în subconştientul nostru şi să stimuleze sentimentele noastre mai temeinic decît orice altă impresie". [2]

Fenomenul sonor devine, aşadar, unul din principalii stimuli ai vieţii noastre afective în acest al treilea stadiu al evoluării, adică în evoluarea laturii sale psihice.

2. Forme specifice ale vieţii afective interesînd în mod deosebit muzica

Viaţa afectivă (afectivitatea) are, desigur, multiple forme (aspecte), pentru muzică mai importante fiind însă : *emoţia, sentimentul, pasiunea, sensibilitatea, intelectul* şi *voinţa.*

a) *Stările emotive* (emoţia), definite în psihologie ca manifestări de mai mică durată ale afectivităţii, însoţesc actul artistic muzical în toate cele trei ipostaze ale sale : creaţie, interpretare, audiţie. Cu alte cuvinte, ele sînt proprii tuturor celor trei factori ce iau parte la elaborarea şi aprecierea (consumarea) actului artistic : compozitor, interpret şi auditor.

b) Emoţiile generează stări afective mai durabile, cum sînt *sentimentul* şi *pasiunea,* care canalizează viaţa noastră psihică spre direcţii principale, spre formarea *conştiinţei* şi a *personalităţii* umane, de unde rolul deosebit ce revine artei muzicale în a influenţa şi direcţiona prin operele sale asemenea laturi ale psihicului.

Acele opere de artă care nu trezesc *stări emotive* în inima auditorului şi care nu îmbie fiinţa umană spre *sentimente* nobile, înălţătoare, sau care nu dezvoltă *pasiunile* în direcţii constructive, nici nu pot fi considerate ca atare.

c) Cît priveşte *sensibilitatea,* ea cuprinde un întreg ansamblu de stări afective, fin nuanţate şi mult mai personale. În muzică, sensibilitatea este o noţiune strîns legată de profesiunea artistului, de temperamentul şi forţa sa de convingere, de dăruirea şi talentul pe care le demonstrează în redarea operei de artă.

---

[1] *Le dictionnaire de la Psychologie Moderne.* Ed. Marabout, Tome I, op. cit., p. 18.

[2] Menuhin, Yehudi, *Muzica şi aportul ei pentru umanitate.* În : Revista *Omul şi artele.* Ed. UNESCO, anul 1970.

Scanned with OKEN Scanner

Trăirea estetică „are o puternică rezonanţă în adîncul *personalităţii* noastre, cuprinzînd întregul nostru sistem de valori, dorinţe şi înclinaţii ; ea deţine tot ceea ce constituie structura spirituală a fiinţei umane". [1]

d) În evoluarea fenomenului sonor sub forma actului artistic, tot aşa de important ca şi emoţia, sentimentul, pasiunea, sensibilitatea, ni se prezintă *intelectul* — capacitatea noastră de a gîndi şi supune raţiunii opera de artă respectivă.

„A organiza sunetele în forme de coerenţă artistică este o funcţie esenţialmente intelectuală. Muzica este înainte de toate construcţie, şi aceasta demonstrează, în orice moment, intervenţia activă a intelectului".

„Nu numai inima — spune Schönberg în *Style and Idea* — este cea care creează frumosul, emotivul, pateticul, afectivul şi încîntătorul ; nici numai cerebralul (intelectul) are capacitatea de a produce o bună construcţie, solid organizată, logică şi complexă. Tot ceea ce este de o supremă valoare în artă demonstrează intervenţia atît a inimii, cît şi a intelectului". [2]

Din noţiunea de *intelect* derivă, de asemenea, întregul concept şi sistem de idei filosofice, istorice, estetice şi teoretice despre muzică, urmare faptului că operele sale de artă sînt supuse continuu unui proces de observare şi cercetare pe cale raţional-intelectuală.

e) Fenomenul sonor în stadiul de act artistic se confruntă, totodată, şi cu *voinţa* (atitudinea voliţională), acea funcţie psihică ce dirijează şi orientează conştient pe om spre realizarea unui scop. Compunem, interpretăm sau ascultăm muzica pentru că dorim şi ne propunem acest lucru, ceea ce presupune efortul de a ne pregăti în vederea unor asemenea activităţi, deci *voinţa* de a le şi realiza.

Conchizînd, efectul evoluării fenomenului sonor în lumea psihicului se traduce prin sentiment, pasiune, sensibilitate — într-un cuvînt prin afectivitate — iar în subsidiar prin intelect şi voinţă, toate acestea ţinînd de viaţa psihică a omului, de manifestările lui spirituale.

*

Mai poate fi acum definit fenomenul sonor numai prin cele două laturi — fizică şi fiziologică ? Desigur că nu ! O asemenea definire ar fi nu numai incompletă, dar l-ar situa în afara artei.

Sunetul (materialul sonor) va deveni *element generator de imagini artistice* — unii îl numesc, cînd are acest rol, drept „eveniment sonor" [3] numai dacă va depăşi cele două faze — fizică şi fiziologică — şi va acţiona în zona conştiinţei şi a psihicului uman.

„Domeniul muzicii este sensibilitatea, ea este aici atotputernică şi exercită o putere absolută." [4]

---

[1] Hurtado, Leopoldo, *Introduccion a la estetica de la musica,* op. cit., p. 108.

[2] Ibidem p. 109.

[3] Xenakis, Iannis. *Musiques formelles.* Paris, Editions Richard Masse, p. 185—188.

[4] Suvorov, G.D. *Comunitatea de funcţiuni a artelor şi ştiinţelor în procesul educaţiei copiilor şi adolescenţilor.* Comunicare la Congresul al II-lea al Asociaţiei internaţionale de educaţie muzicală (ISME), Moscova 1970.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

ORGANIZAREA ACUSTICO — MATEMATICĂ A MATERIALULUI SONOR

Principalele forme (elemente) acustico-matematice de organizare a materialului sonor brut, în ordinea lor de mărime şi cuprindere — nu a importanţei — sînt : *scara generală, registrele, sistemul de octave, intervalele ton-semiton, intervalele simple, microintervalele acustice.*

Din aceste forme (elemente) derivă în muzică cele două feluri de *intonaţie — netemperată* şi *temperată* — precum şi complementul lor, *enarmonia sonoră.*

Cunoaşterea acestor forme determină *condiţiile obiective* de la care porneşte muzica în realizarea operelor sale.

1. Scara generală sonoră

Prima formă de organizare a vastului material sonor brut — forma elementară — constă din ordonarea (aşezarea) tuturor sunetelor într-o scară după criteriul frecvenţei (înălţimii) fiecăruia.

O asemenea aşezare a sunetelor în ordinea înălţimii poartă numele de *scară generală* [1] — alcătuită fiind din toate sunetele posibile fiziceşte : de la sunetul cel mai grav pînă la cel mai acut, într-un diapazon [2] larg, ce nu poate

[1] Datorită creaţiei electronice, care foloseşte, cu ajutorul aparatelor de laborator acustic, toate sunetele posibile fiziceşte, în terminologia de specialitate din ultimul timp ea poartă numele de *scară generală totală.*

[2] Noţiunea de *diapazon* are aici sensul de totalitate a sunetelor utilizate în muzică (în limba greacă, *dia* = prin ; *pason* = toate).

Scanned with OKEN Scanner

fi reprodus în întregime decît la instrumentele electro-acustice de laborator, singurele capabile să cuprindă întregul cîmp sonor audibil.

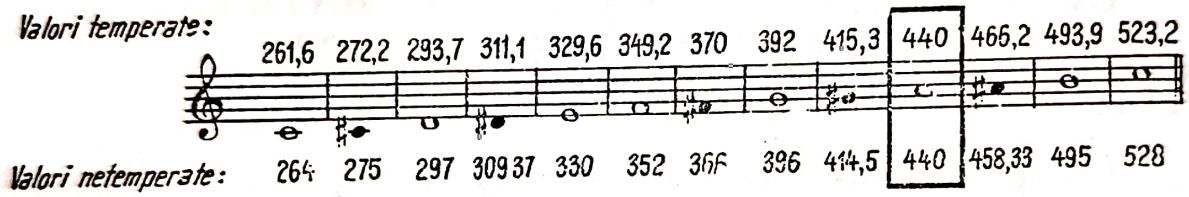
Instrumentele muzicale clasice, fiind construite după necesităţile creaţiei europene de pînă acum, nu pot reda toate microsunetele (microintervalele) ce rezultă din frecvenţele foarte apropiate şi nici sunetele din regiunea extrem-acută care nu le sînt accesibile.

Se ştie — spre exemplu — că orga, instrumentul clasic cu cea mai mare cuprindere sonoră, în registrul acut se întinde numai pînă la do ^{6} = 8372 Hz (acordaj temperat), iar intervalele mai mici decît semitonul nu sînt posibile la acest instrument.

Diferite sisteme de identificare şi denumire a sunetelor

Pentru identificarea sunetelor, în scara sonoră, se folosesc trei sisteme (coduri) : *acustic, matematic* şi *muzical.*

a) *Sistemul acustic de identificare* constă din reprezentarea fiecărui sunet prin frecvenţa sa în Hz. De exemplu (sunetele din cadrul octavei întîi) [1] :



În acelaşi fel, adică prin frecvenţa în Hz, pot fi redate toate cele aproximativ 20.000 de sunete ale scării generale sonore.

O asemenea indentificare are valoare *absolută,* fiecare sunet fiind reprezentat prin frecvenţa sa unică, nerepetabilă. Ea se utilizează deopotrivă în acustică şi în muzică, mai ales în domeniul creaţiei electronice.

b) *Determinarea (identificarea) matematică* a sunetelor este de dată mai recentă, urmînd firesc introducerii în creaţia mai nouă a metodelor statistice, informaţionale, de calcul cibernetic şi, în general, ca o consecinţă a aplicării teoriei probabilităţilor şi a logicii polivalente în travaliul componistic.

Într-un asemenea cadru de preocupări, sunetele sînt reprezentate prin *simboluri* (*coduri*) *matematice* obişnuite, relaţiile sonore fiind astfel transpuse din domeniul acustico-muzical în cel matematic, pentru a se putea lucra prin calcul şi operaţiuni specifice acestui domeniu.

Eforturile întreprinse în acest sens au dus la un fel de „abstractizare şi formalizare a actului compoziţional muzical, care şi-a găsit în unele domenii ale matematicii, ca şi în alte ştiinţe, un sprijin nesperat şi fecund". [2]

c) *În muzică,* artă care cere condiţii speciale în organizarea sunetelor — determinate de rolul pe care acestea îl îndeplinesc în compunerea melodiei, ar-

---

[1] În exemplu nu apar microsunetele, întrucît nu pot fi redate prin sistemul tradiţional de notaţie.

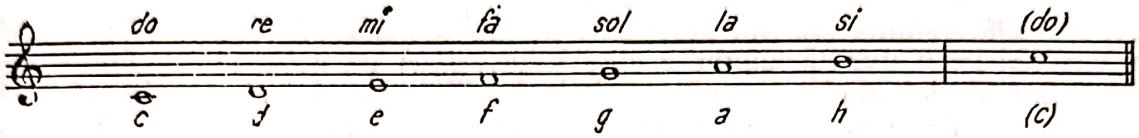
[2] Xenakis, Iannis. *Musique formelles.* Paris, Editions Richard Masse, op. cit. p. 9.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

moniei şi polifoniei — *identificarea* (nominalizarea) sunetelor se face în cadrul scării octaviante, adică în spaţiul restrîns al unei octave, utilizîndu-se două sisteme :

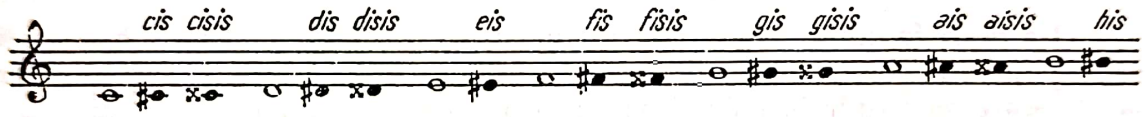
— *sistemul de nominalizare silabică*



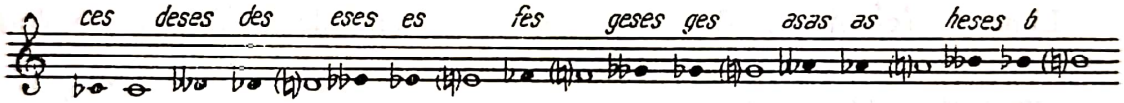
— sistemul de *nominalizare literală* corespunzătoare.

Pentru sunetele intermediare, se folosesc în sistemul silabic *diezii* şi *bemolii,* iar în sistemul literal, *terminaţiile echivalente* acestora : diez = *is ;* dublu diez = *isis ;* bemol = *es ;* dublu bemol = *eses.*

Scară octaviantă conţinînd sunetele intermediare din sistemul diezilor :



Scară octaviantă conţinînd sunetele intermediare din sistemul bemolilor :



Nominalizarea silabică a sunetelor se utilizează în ţările de origine latină şi slavă, iar cea literală, în ţările germanice şi anglo-saxone.

Faţă de identificarea *absolută* (obiectivă) a sunetelor din acustică, cea muzicală rămîne cu caracter evident *relativ,* întrucît se referă numai la cele 7 sunete naturale ale scării generale, care se reproduc apoi din octavă în octavă pe toată întinderea.

Chiar şi pentru sunetele intermediare (diezi şi bemoli) nu există în muzică nume proprii, ci se folosesc aceleaşi 7 denumiri de bază, la care se adaugă indicaţia de modificare suitoare sau coborîtoare prin alteraţii. De exemplu :

do ⟶ do♯ ⟶ do𝄪
do ⟶ do♭ ⟶ do𝄫

Caracterul relativ al denumirii sunetelor decurge din creaţia muzicală tono-modală, care a utilizat multă vreme scările (sistemele) diatonice — alcătuite numai din 7 sunete. Cu timpul, prin cromatism, s-a ajuns la îmbogăţirea sistemului prin 12 sunete, fiecare sunet devenind entitate artistică, deci cu valoare de întrebuinţare egală, dar cu numele derivînd din cele de bază.

Scanned with OKEN Scanner

Ce importanţă are aşezarea sunetelor în ordinea frecvenţelor în marele sistem acustic pe care l-am numit, mai înainte, scara generală totală ?

Deşi de natură primară (elementară), o asemenea aşezare ne înfăţişează toate posibilităţile pe care compozitorul le are din punct de vedere acustic în alegerea şi utilizarea materialului sonor pentru realizarea operei sale. Sunetul — conceput acum ca un element generator de virtuţi artistice — este aşezat în acest fel pe o treaptă anume a acuităţilor, adică pe o treaptă anume a sensibilităţilor, dacă-l gîndim pe plan psihologic. El începe în acest cadru să ni se dezvăluie — deocamdată numai pe baza aşezării stricte după înălţime — cu potenţe şi valori muzicale proprii alături de alte sunete cu care va intra în corelaţie în cadrul operei de artă.

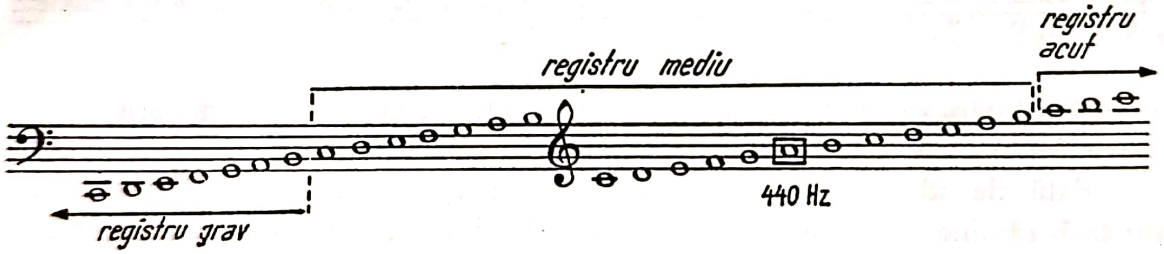
„Mulţimea frecvenţelor reprezintă spaţiul sonor, o structură multidimensională în care elementele sonore se definesc şi intră în relaţie unele cu altele". [1]

2. Registrele sonore

O a doua formă de organizare şi cunoaştere a materialului acustic, în ordinea cuprinderii, are în vedere divizarea scării generale sonore în *trei mari registre*, fiecare registru întinzîndu-se pe cca. 1/3 din sunete, astfel :

— registrul grav = sunetele de la bază ;
— registrul mediu = sunetele de la mijloc ;
— registrul acut = sunetele din regiunea superioară.

Limitele (graniţele) fiecărui registru nu sînt de o rigoare absolută :



Condiţii speciale de emitere a sunetelor la diferite frecvenţe (înălţimi) cer ca fiecare registru să fie reprezentat de unul sau mai multe instrumente muzicale (în această categorie considerîndu-se şi vocea) în măsură a reda şi cuprinde toată masa sonoră ce poate fi percepută pe cale auditivă.

La rîndul lui, orice instrument muzical posedă cele trei registre acustice proprii — grav, mediu şi acut —, sunetele dintr-un anumit registru distingîndu-se nu numai ca acuitate, ci şi ca timbru faţă de sunetele din alt registru (s-a arătat mai înainte cum poziţia unui sunet fundamental pe o anumită treaptă de acuitate în scara sonoră are consecinţe de natură timbrală).

La instrumentele electronice, care pot emite întregul diapazon sonor al scării generale, limitele celor trei registre sînt în general aceleaşi, dar mai greu de precizat în scris, întrucît trecerile de la o frecvenţă la alta se fac aici pe o scară micrometrică (glissando-ul electronic).

---

[1] Pousseur, Henry, *Fragments théoriques sur la musique éxpérimentale.* vol. I, op. cit., p. 20.

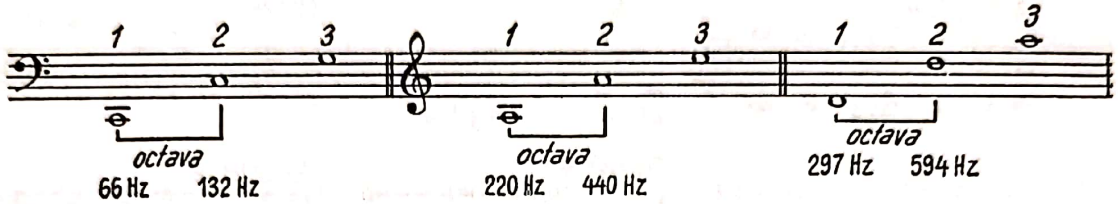
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

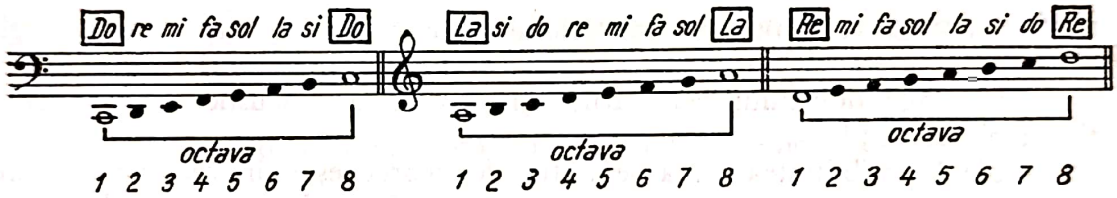
3. Sistemul octavelor

Continuînd să observăm din aproape în aproape organizarea acustico-matematică a materialului sonor, ajungem la o a treia şi *cea mai importantă formă a acestei organizări,* şi anume, aceea care are la bază intervalul de *octavă.*[1]

Ca noţiune de ordin acustic, octava se defineşte prin spaţiul sonor (intervalul) cuprins între un sunet şi dublul frecvenţei lui, aşa cum rezultă din rezonanţa naturală a corpurilor (legea fizică a armonicelor) ;



În scara de ordin funcţional artistic (scara muzicală), octava se defineşte prin intervalul cuprins între un sunet şi reapariţia aceluiaşi sunet, ca al optulea, în ordinea succesivă a treptelor naturale :



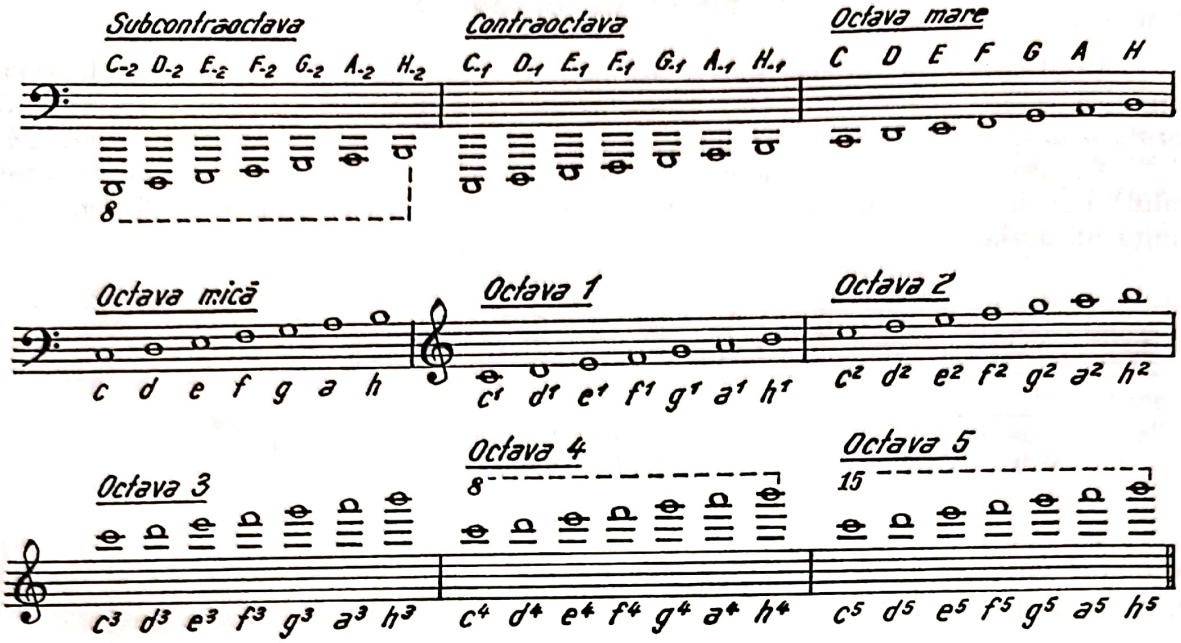
Plecîndu-se de la constatarea că, prin dublarea vibraţiilor, sunetele se reproduc de mai multe ori pe toată lungimea scării generale, întregul spaţiu sonor a fost periodizat (secţionat) în mai multe octave (de unde şi numele de sistem al octavelor), fiecare octavă începînd cu sunetul *Do* şi terminîndu-se cu sunetul *Si.* Apariţia unui nou sunet *Do* marchează începutul unei noi octave, procedîndu-se în acest fel pînă la epuizarea şi aşezarea întregului material sonor pe cadrul octaviant, conform diagramei de la pagina 52.

Pentru identificare, octavele — de la cea mai gravă pînă la cea mai acută — au primit următoarele denumiri : *subcontraoctavă, contraoctavă, octava mare, octava mică, octava 1, octava 2, octava 3, octava 4* etc. Apoi, prin cifre sau litere au fost notate — pentru a le deosebi — sunetele aparţinînd fiecărei octave, după un cod (consemn) răspîndit azi aproape în întreaga literatură de specialitate. Sunetele din primele două octave (subcontraoctava şi contraoctava), fiind mai puţin utilizate în muzică şi chiar în acustică, sînt notate prin minus algebric, iar celelalte prin cifre arabe, care redau ordinea de succesiune a octavelor în scara generală sonoră.

---

[1] Organizarea materialului sonor după acest criteriu permite analize şi deducţii ce apropie cu mult ştiinţa despre sunet de muzică. Actul informaţional ştiinţific şi muzical se arată — în acest cadru — mai bogat în consideraţiuni, depăşindu-se astfel acea prezentare *grosso modo* a materialului sonor pe care ne-au prilejuit-o formele anterioare de analiză (scara generală şi registrele sonore).

Apropierea ştiinţei despre sunet de muzică se face prin cadrul octaviant şi pentru motivul că *octava* constituie, de asemenea, în această artă, criteriul organizării celor mai



Organizarea şi dispunerea materialului sonor într-un sistem al octavelor prezintă următoarele avantaje :

— restrînge domeniul cercetărilor şi observaţiilor acustico-matematice la spaţiul unei octave ; [1]

— oferă posibilitatea de a se pătrunde, teoreticeşte, în relaţiile cele mai apropiate dintre sunete, care, ca şi în muzică, sînt subordonate cadrului octaviant ;

— materialul sonor astfel dispus îşi conturează primul său cadru funcţional — octava —, element important de interferenţă a domeniului acustico-matematic cu cel muzical ;

— dispunerea sunetelor în seria de octave, precum şi însemnarea lor prin indici proprii fiecărei octave, permit utilizarea sistemului, pe plan universal, ca limbaj ştiinţific comun atît pentru oamenii de ştiinţă, cît şi pentru muzicieni, oricît de mare ar fi spaţiul geografic despărţitor (importanţă de ordin semantic).

4. Raporturi conjuncte de înălţime între treptele scării muzicale. Intervalele ton — semiton [2]

Prin *interval,* în sens acustic se înţelege *raportul de înălţime dintre un sunet şi altul, cu frecvenţa diferită,* în consecinţă, sunetele care au aceeaşi frecvenţă sînt identice, ele exprimînd acelaşi punct de intonaţie din spaţiul sonor.

---

multe sisteme de intonaţie utilizate în creaţie, ea suprapunîndu-se, ca spaţiu sonor, pe scheletul şi limitele gamei muzicale clasice.

[1] Datorită similitudinii de structură a octavelor, studiul materialului sonor se va face de aici înainte pe cadrul octavei, din care vor fi desprinse — în continuare — raporturile ce se stabilesc între sunetele sale componente.

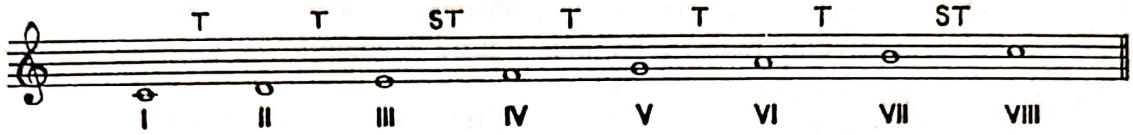
[2] Abordînd studiul intervalelor elementare *ton-semiton,* pătrundem în relaţiile acustico-matematice, iar mai tîrziu în cele muzicale, dintre treptele alăturate ale octavei.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

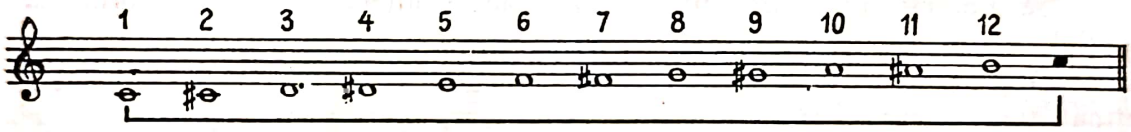
Cel mai mic raport de înălţime (interval) dintre treptele alăturate ale scării sonore octaviante — în conceptul european de utilizare — este *semitonul* [1], din suma a două semitonuri rezultînd intervalul de *ton*.

În scara octaviantă alcătuită din sunete (trepte) naturale — adică neutilizînd alteraţiile — dacă se porneşte de la sunetul *do*, *tonurile* se formează între treptele I-II ; II-III ; IV-V ; V-VI ; VI-VII ; iar *semitonurile* între treptele III-IV şi VII-VIII :

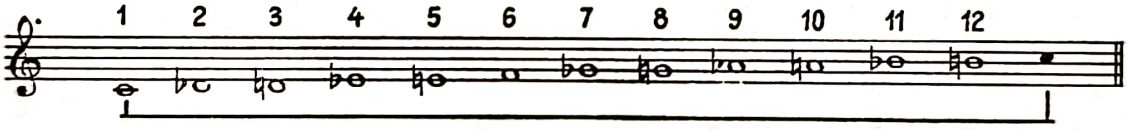


O scară octaviantă în care sunetele se succed numai prin semitonuri — deci folosind alteraţiile — cuprinde 12 sunete diferite (scară dodecafonică). [2]

Scară dodecafonică organizată prin sistemul de diezi :

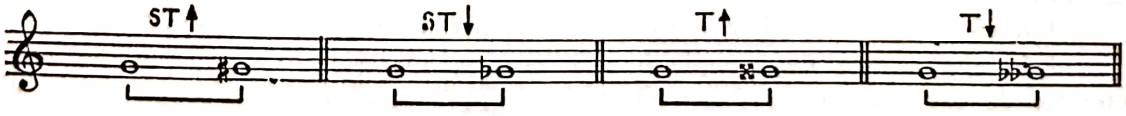


Scară dodecafonică organizată prin sistemul de bemoli :



Se consideră *diatonice* tonurile şi semitonurile care se formează între trepte (sunete) cu nume diferite ale scării sonore :

Se consideră *cromatice* tonurile şi semitonurile care se formează prin modificarea suitoare sau coborîtoare a aceleiaşi trepte :



[1] Ne referim la scara egal temperată a muzicii europene clasice, întrucît între treptele alăturate ale scărilor sonore netemperate există — după cum vom vedea — intervale mai mici decît semitonul.

[2] În limba greacă, *dodeca* = douăsprăzece şi *foni* = voce, sunet.

Scanned with OKEN Scanner

Atît tonurile, cît şi semitonurile — diatonice sau cromatice — sînt de mărimi diferite, în funcţie, pe de o parte, de treptele (sunetele) între care se formează, iar pe de alta, de sistemul de intonaţie cărora aparţin.[1]

Importanţa teoretică şi practică a intervalelor *ton* şi *semiton* reiese din următoarele :

— sînt intervale de bază (primare) pentru toate sistemele europene de intonaţie ;[2]

— servesc drept unităţi etalon în determinarea structurii intervalelor muzicale (intervale perfecte, mari, mici etc.), fiind elemente de referinţă cantitativă pentru întreaga intervalică muzicală ;

— prin poziţia şi locul ce-l au în diferitele sisteme intonaţionale utilizate în creaţie, ele determină structura lor modală.

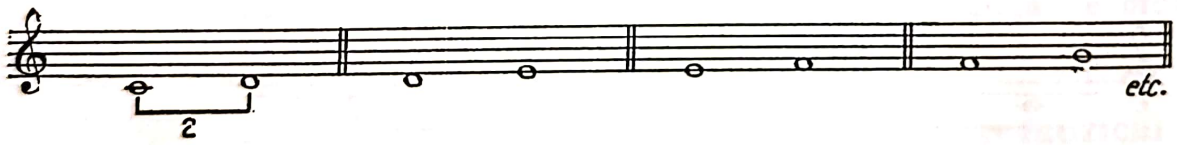
5. Intervalele simple şi denumirea lor

Se numesc *intervale simple* toate acele intervale care se formează în spaţiul unei octave.

După numărul treptelor ce cuprind din scara sonoră octaviantă, ele poartă următoarele denumiri :[3]

— *prima* (în limba latină *primus-a-um*) = repetarea sunetului de pe *aceeaşi* treaptă a scării :[4]

— *secunda (secundus-a-um)* = intervalul format între o treaptă dată şi *a doua* din ordinea succesivă a scării :



— *terţa (tertius-a-um)* = intervalul format între o treaptă dată şi a *treia* din ordinea succesivă a scării :

---

[1] A se vedea sistemele de intonaţie netemperată şi temperată p. 57.

[2] În alte sisteme, de exemplu în cele asiatice, apar sferturile şi treimile de ton ca intervale de bază, iar în muzica electronică se lucrează cu microsunete (microintervale) acustice.

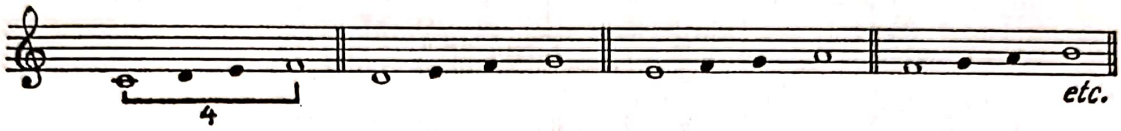
[3] Sînt prezentate numai denumirile derivînd din conţinutul în trepte al intervalelor, cele exprimînd conţinutul lor în tonuri şi semitonuri (perfecte, mari, mici, mărite şi micşorate) urmînd a fi redate la teoria intervalelor muzicale (pag. 126).

[4] În realizate, prima nu reprezintă un interval decît în aspectul său mărit şi dublumărit.

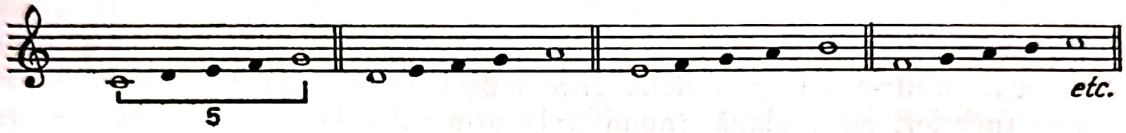
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

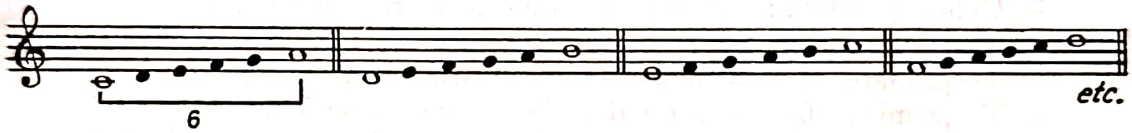
— *cvarta (quartus-a-um)* = intervalul format între o treaptă dată şi a *patra* din ordinea succesivă a scării :



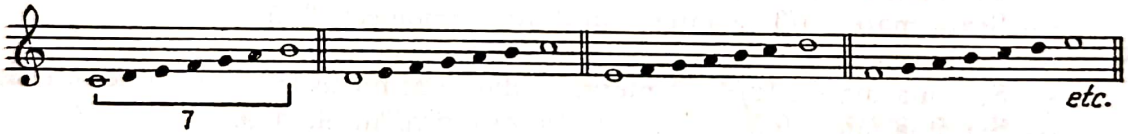
— *cvinta (quintus-a-um)* = intervalul format între o treaptă dată şi a *cincea* în ordinea succesivă a scării :



— *sexta (sextus-a-um)* = intervalul format între o treaptă dată şi a *şasea* din ordinea succesivă a scării :



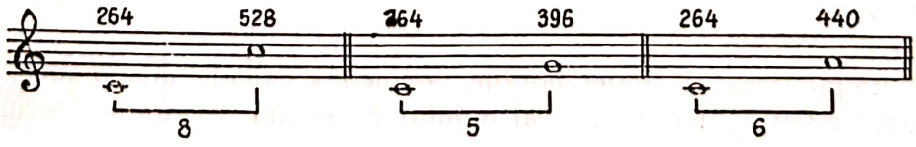
— *septima (septimus-a-um)* = intervalul format între o treaptă dată şi a *şaptea* din ordinea succesivă a scării :



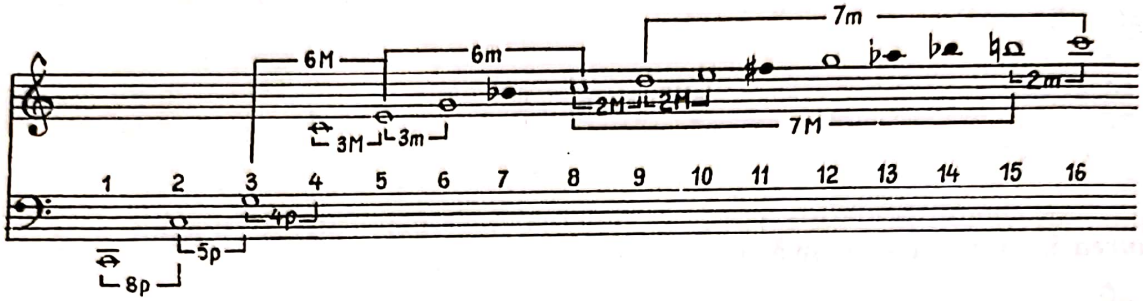
— *octava (octavus-a-um)* = intervalul format între o treaptă dată şi a *opta* din ordinea succesivă a scării :

Determinarea acustico—matematică a intervalelor

a) *Primul procedeu* de exprimare a unui interval pe cale acustico-matematică foloseşte o relaţie cifrică în care numărătorul reprezintă frecvenţa sunetului înalt (vîrful intervalului), iar numărătorul frecvenţa sunetului grav (baza intervalului). De exemplu : octava do^2—do^1 = 528/265 ; cvinta sol^1—do^1 = 396/264 ; sexta la^1 — do^1 = 440/264 etc.



b) *Al doilea procedeu* de exprimare a unui interval pe cale acustico-matematică utilizează poziţia sunetelor ce compun intervalul respectiv în seria armonicelor. Fie, spre exemplu, armonicele sunetului fundamental *do*, în care vom indica intervalele muzicale mai uzuale ce apar între primele 16 armonice :



Ţinînd seama de armonicele între care se formează, fiecare interval poate fi exprimat printr-o relaţie a două cifre reprezentînd : una (numărătorul) armonicul superior, iar cealaltă (numitorul) armonicul inferior. De exemplu (se dau numai intervalele uzuale) :

— Octava perfectă : 2/1 = intervalul dintre armonicele 1, 2 ;
— Cvinta perfectă : 3/2 = intervalul dintre armonicele 2, 3 ;
— Cvarta perfectă : 4/3 = intervalul dintre armonicele 3, 4 ;
— Terţa mare : 5/4 = intervalul dintre armonicele 4, 5 ;
— Terţa mică : 6/5 = intervalul dintre armonicele 5, 6 ;
— Secunda mare : 9/8 şi 10/9 = intervalul dintre armonicele 8, 9 (tonul mare) şi 9, 10 (tonul mic) ;
— Secunda mică : 16/15 = intervalul dintre armonicele 15, 16 ;
— Sexta mare : 5/3 = intervalul dintre armonicele 3, 5 ;
— Sexta mică : 8/5 = intervalul dintre armonicele 5, 8 ;
— Septima mare : 15/8 = intervalul dintre armonicele 8, 15 ;
— Septima mică: 9/5 = intervalul dintre armonicele 5, 9.

Toate intervalele exprimate prin relaţii acustico-matematice descrise mai sus se numesc *naturale*, dimensiunile lor rezultînd fie din redarea frecvenţelor sunetelor componente (deci înălţimea absolută), fie din poziţia armonicelor între care se formează.

Cunoscînd modalitatea de determinare acustico-matematică a intervalelor, putem efectua operaţiuni deosebit de utile privind raporturile naturale (fizice) dintre diferitele sunete.

Astfel, pentru aflarea frecvenţei unui sunet mai acut, se înmulţeşte frecvenţa sunetului de la care se porneşte cu fracţia care reprezintă intervalul despărţitor, ca în exemplul următor : do^1 x 5/3 (sexta mare) = la^1, adică 264 x 5/3 = 440Hz.

Dacă, dimpotrivă, dorim să aflăm frecvenţa unui sunet mai grav decît cel de la care pornim, se procedează invers, prin împărţirea cu fracţia ce reprezintă intervalul despărţitor : la^1 : 5/3 (sexta mare) = do^1, adică, 440 : 5/3 = 264 Hz.

În lumina creaţiei contemporane, asemenea calcule matematice, care mai înainte constituiau apanajul strict al omului de ştiinţă, trebuie să devină tot atît de familiare şi omului de artă.

© 2025. GRAFOART

6. Microintervale acustice

În scopul redării microintervalelor aparţinînd diferitelor sisteme de intonaţie — netemperate şi temperate — ori pentru a măsura intervalele muzicale obişnuite, acustica utilizează următoarele dimensiuni şi unităţi mai mici decît semitonul : *coma, savartul* şi *centisunetul.*

a) *Coma,* [1] microintervalul sistemelor netemperate de intonaţie (naturale), are o mărime variată, în funcţie de sistemul căreia aparţine (8 feluri de come în sistemul lui Zarlino ; 1 în sistemul Pitagora).

b) *Savartul* [2], microinterval rezultînd din logaritmii zecimali înmulţiţi cu 1.000 (mărimea unui savart = 0,001), serveşte drept unitate acustică de măsurare a intervalelor uzuale. Valoarea sa acustică este, aproximativ, a 50-a parte dintr-un ton egal temperat, un semiton egal temperat fiind de 25,086 savarţi, iar octava perfectă conţinînd 301,03 savarţi.

c) *Centisunetul* este conceput ca o subdiviziune a semitonului egal temperat, un semiton de acest fel valorînd 100 centi (4 centi = aproximativ 1 savart), de unde octava în întregimea ei va avea 1 200 centi (12 semitonuri x 100 = 1200) [3].

Calculul prin centi are avantajul că, în locul operaţiunilor de înmulţire sau împărţire a fracţiilor ce reprezintă raporturile de înălţime dintre sunete, se adună sau se scade valoarea lor în centi (se înlocuiesc deci operaţiuni aritmetice de gradul doi prin operaţiuni mai simple, de gradul unu).

7. Sisteme sonore netemperate (naturale) şi temperate (artificiale)

În muzică se folosesc, din punct de vedere al preciziunii acustice, două feluri de sisteme sonore : *netemperate şi temperate.*

Sistemele sonore netemperate utilizează în cadrul octavei sunete de înălţimi naturale, rezultînd deci din rezonanţa fizică a sursei care le produce.

În aceste sisteme este respectată orice diferenţă de înălţime dintre sunetele componente (microintervalele), de aceea se mai numesc şi sisteme ale *intonaţiei absolute.*

Instrumentele muzicale care pot folosi intonaţia netemperată (naturală) sînt : vocea, instrumentele cu coarde cu arcuş, instrumentele de suflat din lemn şi alamă, precum şi instrumentele electronice, ca unele care fac parte din aceeaşi categorie a instrumentelor netemperate, ele emiţînd toate sunetele posibile fiziceşte.

Sistemele sonore temperate utilizează înălţimi artificiale (convenţionale), rezultînd din divizările matematice ale spaţiului sonor, din care cauză sunetele acestor sisteme nu mai corespund cu intonaţia naturală. Cel mai utilizat sistem

---

[1] În limba greacă, *komma* = bucată, tăietură, virgulă.

[2] După numele fizicianului francez Felix Savart (1791—1841), care a sugerat utilizarea unei astfel de unităţi în măsurările acustice.

[3] Ideea de a diviza octava în centi aparţine fizicianului englez John Ellis (1814—1890).

Scanned with OKEN Scanner

de intonaţie temperată este acela în care sunetele octavei sînt invariabil despărţite printr-un semiton de o valoare fixă (100 centi sau 25 savarţi).

Instrumentele muzicale ce folosesc sunete temperate sînt : pianul, orga, harpa şi toate instrumentele cu împărţirea fixă a grifurii (chitara, mandolina, balalaica etc.)

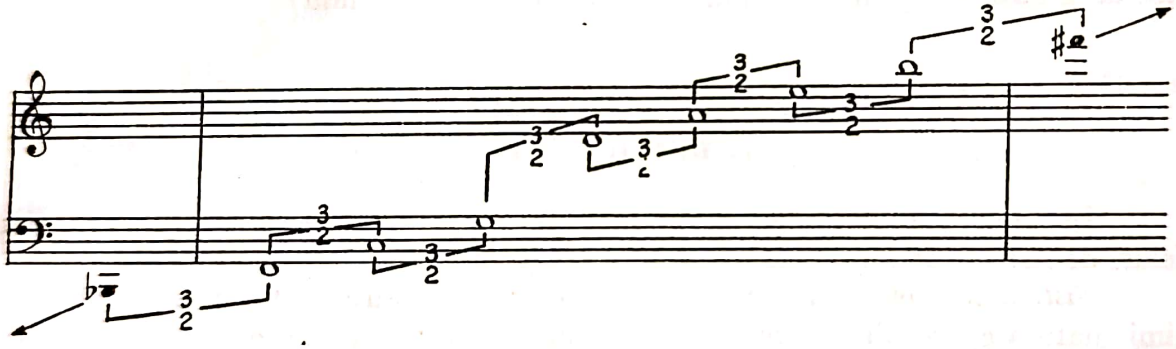
A. SISTEME INTONAŢIONALE NETEMPERATE

În practica artistică muzicală întîlnim — în epoci diferite — două principale sisteme de intonaţie netemperată (absolută) : „Pitagora" şi „Zarlino", la acestea adăugîndu-se în zilele noastre şi intonaţia netemperată electronică.

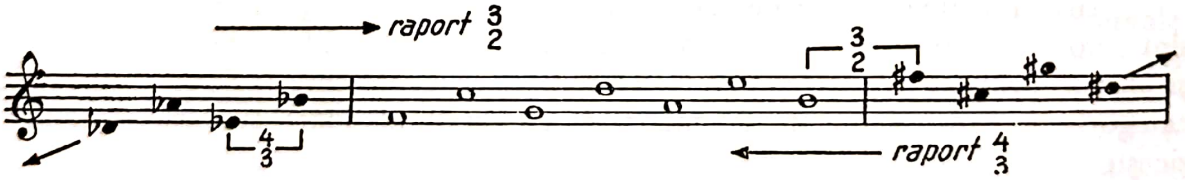
a) *Sistemul (scara) lui Pitagora* [1]

Sistemul netemperat pitagorician foloseşte o scară sonoră constituită din succesiuni de cvinte perfecte naturale, mărimea cvintei rezultînd din vibraţiile treimei de coardă (valoarea acustico-matematică = 3/2 sau 176,09 savarţi).

În acest sistem, fiecare sunet este considerat în dublă referinţă : o dată ca sunet fundamental (generator al sunetului următor), şi a doua oară ca cvintă naturală (generat de sunetul precedent) :



Sistemul poate fi lărgit, în acelaşi mod, fie în direcţie ascendentă (construcţie cu diezi), fie în cea descendentă (construcţie cu bemoli) :



[1] Se ştie că filosoful şi matematicianul grec Pitagora (592—520 î.e.n.), lucrînd pe monocord, a formulat principiul după care înălţimea unui sunet este invers proporţională cu lungimea coardei (sursei sonore). Totodată el constată că primul sunet nou ce apare în rezonanţă, după octava sunetului fundamental, este cvnita lui, dînd astfel o bază fizico-matematică unui fenomen cu atît de ample consecinţe în teoria şi practica artei muzicale.

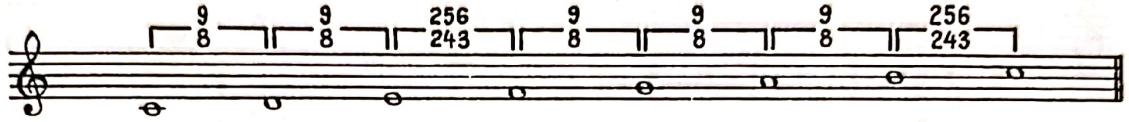
Deşi n-a construit el însuşi un sistem complex ca acela care-i poartă numele, învăţatul elin are meritul de a fi descoperit principiul succesiunii sunetelor prin cvinte naturale, ce stă la baza sistemului respectiv şi a multor altor principii din teoria muzicii.

© 2025. GRAFOART

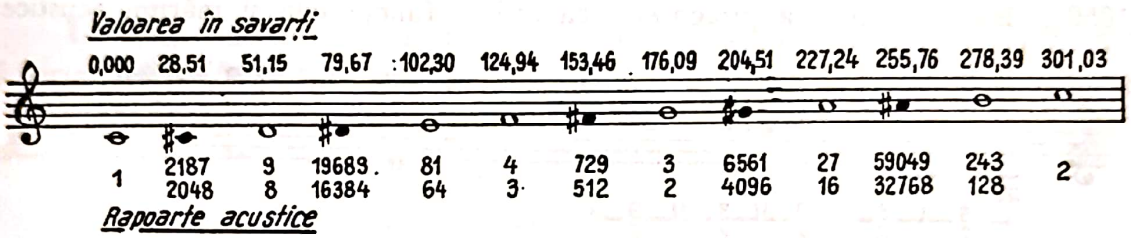
Reaşezînd materialul sonor de mai sus în limitele unei octave, obţinem scara netemperată pitagoreică, în care rapoartele dintre sunetele componente (intervalele) sînt deduse din succesiunea lor prin cvinta naturală (3/2).

Să analizăm aceste rapoarte măsurate de acustică.

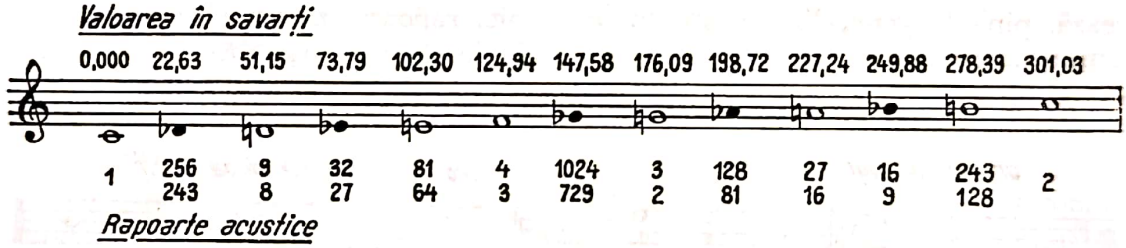
Valori acustice între treptele conjuncte (neutilizîndu-se alteraţiile) :



Valori acustice în construcţia cu diezi a sistemului :



Valori acustice în construcţia cu bemoli a sistemului :



Între *treptele conjuncte* ale scării pitagoreice — neutilizînd alteraţiile — există două feluri de intervale de mărime constantă :

— tonul = 9/8 (51,15 savarţi) ;

— semitonul diatonic, numit şi *lymma* = 256/243 (22,63 savarţi).

În construcţia cu diezi şi bemoli a sistemului apare şi semitonul cromatic numit aici *apotom* = 2187/2046 (28,51 savarţi) [1].

În scară există *un singur fel de comă* — coma pitagoreică — ce diferenţiază între ele sunetele enarmonice : sunetul *si diez* — spre exemplu — este mai acut decît *do,* enarmonicul său, cu o comă, a cărei mărime rezultă din relaţia 74/73 (5,88 savarţi).

Importanţa muzicală a sistemului netemperat pitagorician

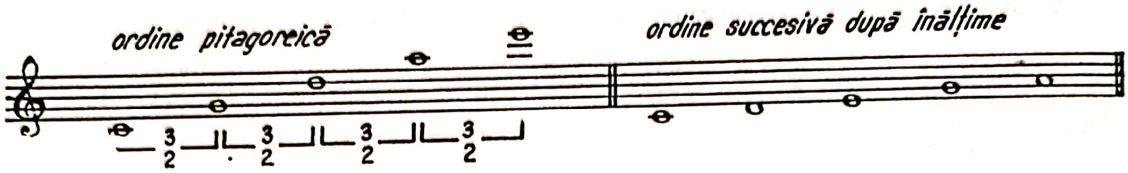
Sistemul de intonaţie pitagorician a fost primul utilizat în practica artistică, acoperind întreaga dezvoltare a muzicii monodice pînă la definirea stilului polifonic.

---

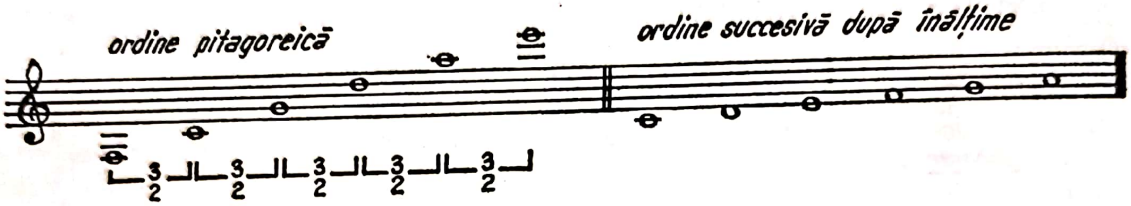
[1] Mărimea celorlalte intervale din sistem este redată în tabelul comparativ de la pag. 65.

Scanned with OKEN Scanner

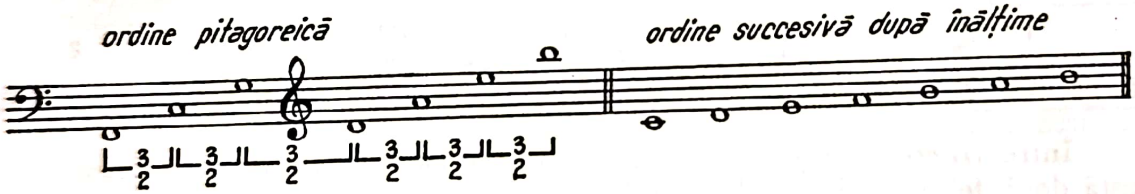
Scările arhaice pentatonice anhemitonice sînt pitagoreice ca mărimi acustice şi ca ordine funcţională, materialul lor putîndu-se aşeza din cvintă în cvintă perfectă :



Scările medievale hexacordice, utilizate pe timpul lui Guido d'Arezzo (1050), sînt de asemenea pitagoreice ca ordine funcţională şi mărimi acustice :



Tot astfel, *scările modale heptacordice* — greceşti şi medievale — păstrează, pînă la generalizarea stilului polifonic, rapoarte pitagoreice între sunetele componente (dăm numai scara modului ionic, în varianta medievală, care cuprinde pe toate celelalte) :



Întrucît are terţele mari prea mari, iar cele mici prea mici, intonaţia pitagoreică nu convine dezvoltărilor pe mai multe voci ; ea rămîne, în schimb, cea mai expresivă pentru melodie, servind şi astăzi în acordajul instrumentelor cu coarde şi arcuş, care se face din cvintă în cvintă perfectă (la vioară, violă, violoncel) sau din cvartă în cvartă perfectă — răsturnarea cvintei (la contrabas).

b) *Sistemul (scara) lui Zarlino* [1]

Sistemul netemperat zarlinian foloseşte o scară sonoră constituită pe baza a doi factori :

— succesiunea de *cvinte perfecte naturale* (pitagoreice) ;

— suprapunerea de *terţe mari naturale* (zarliniene).

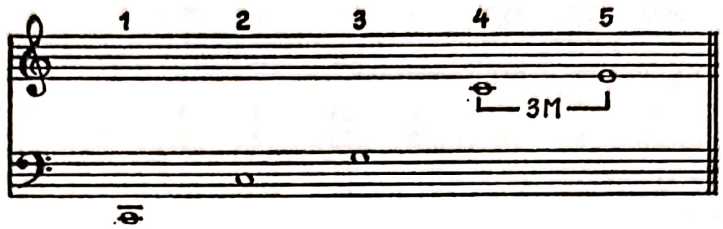
---

[1] Pentru realizarea acestui sistem, Zarlino foloseşte unele principii enunţate deja în antichitate de către Aristoxene, Didym şi Ptolemeu ; de aceea, mai este cunoscut şi sub numele de sistemul sau scara „Aristoxene-Zarlino".

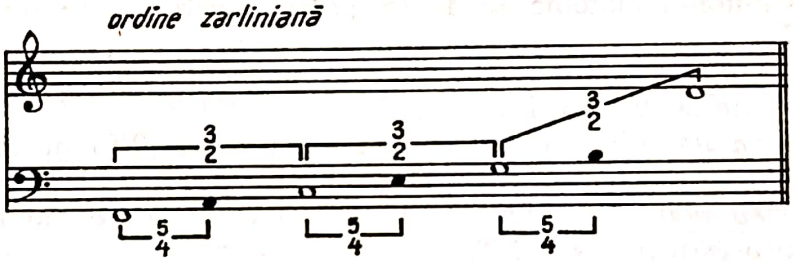
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Valoarea acustico-matematică a cvintei rămîne aceeaşi ca şi cea pitagoreică (3/2), iar a terţei mari este dedusă din seria armonicelor între care se formează acest interval (5/4 sau 96,91 savarţi) :



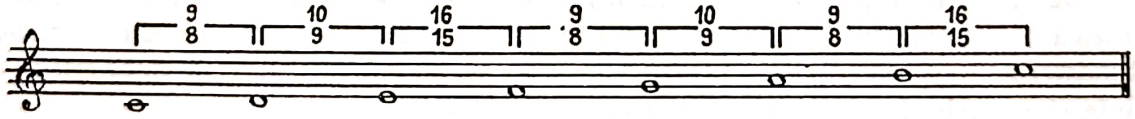
Lucrînd concomitent cu ambele relaţii intervalice — cvinta perfectă (3/2) şi terţa mare (5/4) —, Zarlino construieşte un sistem netemperat deosebit de cel pitagoreic, fiecărei cvinte perfecte din succesiune adăugîndu-i o terţă mare, astfel :



Cu ajutorul dimensiunilor intervalice specifice rezultînd din rezonanţa naturală : tonul mare (valoare 9/8), tonul mic (valoare 10/9) şi semitonul diatonic (valoare 16/15), se ajunge şi la precizarea rapoartelor dintre celelalte sunete ale sistemului (sunetele cu diezi şi bemoli).

Să analizăm aceste rapoarte măsurate de acustică.

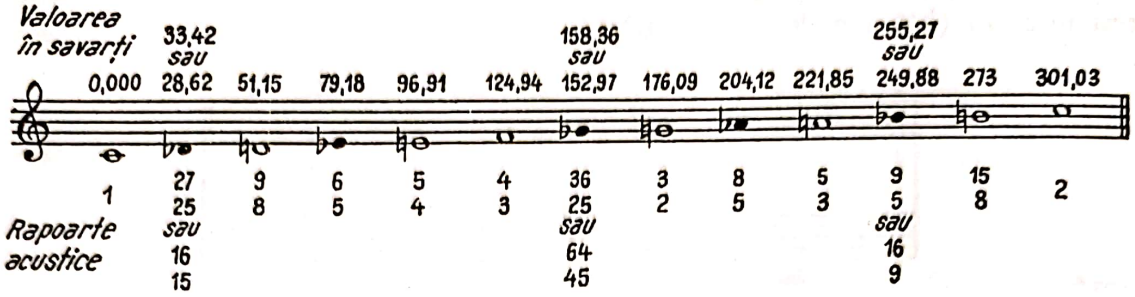
Valori acustice între treptele conjuncte (neutilizîndu-se alteraţiile) :



Valori acustice în construcţia cu diezi a sistemului :

Valoarea în savarți	0,000	23,12 sau 17,72	51,15	68,88	96,91	124,94	148,06 sau 142,67	176,09	193,82	221,85	244,97 sau 239,58	273	301,03
Rapoarte acustice	1	135/128 sau 25/24	9/8	75/64	5/4	4/3	45/92 sau 25/18	3/2	25/16	5/3	225/128 sau 125/72	15/8	2

Valori acustice în construcţia cu bemoli a sistemului :



Din cauza intervenţiei calculului prin cvinte şi terţe, între treptele conjuncte nealterate ale scării Zarlino apar trei feluri de intervale :

— tonul mare = 9/8 (51,15 savarţi) între treptele I—II, IV—V şi VI—VII ;

— tonul mic = 10/9 (45,76 savarţi) între treptele II—III şi V—VI ;

— semitonul diatonic = 16/15 (28,03 savarţi) între treptele III—IV şi VII—VIII.

În sistem, din aceeaşi cauză, subzistă mai multe feluri de come, dintre care mai importante pentru muzică sînt :

— *coma sintonică,* ce diferenţiază tonul mare (9/8) de tonul mic (10/9), valoare acustico-matematică = 81/80 (5,39 savarţi), numită şi coma lui Didym ;

— *coma mare,* ce diferenţiază sunetele enarmonice din acest sistem, valoare acustico-matematică = 128/125 (10,30 savarţi) [1].

Importanţa muzicală a sistemului netemperat zarlinian

Sistemul de intonaţie zarlinian — numit şi *sistemul natural-armonic* — fiind alcătuit din cvinte şi terţe mari naturale, convine creaţiei pe mai multe voci (armonice şi polifonice), întrucît acordurile majore (armonicele 4—5—6) şi acordurile minore (armonicele 10—12—15) sînt just redate, din punct de vedere intonaţional-armonic, numai în acest sistem.

El a fost în uz cu precădere între secolele XVI şi XVIII, fiind folosit în muzica pe mai multe voci, îndeosebi în muzica corală a capella din perioada Renaşterii. În prezent, este utilizat în toate calculele acustice de laborator, de unde şi numele de *sistemul* (scara) *acusticienilor.*

Din cauza multor diferenţe ce există între sunetele apropiate — diezii şi bemolii n-au aici valori fixe —, sistemul lui Zarlino nu convine însă modulaţiei şi transpunerii lui pe alte sunete, întrucît la fiecare transpunere, pentru a obţine intonaţia pură cerută de valorile sale, trebuie modificate aproape toate sunetele.

c) În ceea ce priveşte ultimul dintre sistemele netemperate apărute în creaţie — *sistemul intonaţiei electronice* — acesta nu comportă o tratare specială, de îndată ce lucrează cu toate sunetele posibile fiziceşte — în combinaţii utilizînd cu precădere spaţiul sonor microintervalic.

[1] Mărimea celorlalte intervale din sistem este redată în tabelul comparativ de la pag. 65.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

B. INTONAŢIA TEMPERATĂ

Pentru înlăturarea dificultăţilor provocate de respectarea în execuţie a microintervalelor intonaţiei absolute (naturale), s-a convenit ca acestea să fie anihilate prin utilizarea sunetelor temperate (nenaturale).

Există două feluri de temperare a sunetelor : temperare *egală* şi *neegală* — ambele obţinîndu-se prin diviziunea matematică a octavei, deci nu prin rezonarea naturală a corpurilor.

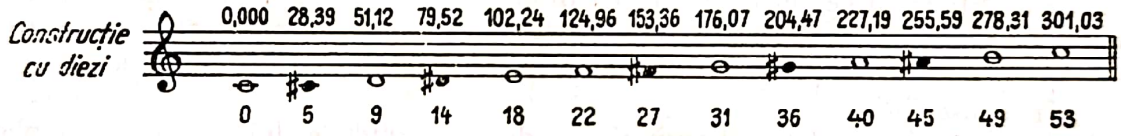
a) În *temperarea egală,* octava se divide în 12 semitonuri de mărime constantă ; valoarea acustică a unui semiton fiind de 100 centi sau 25,08 savarţi. Semitonul de această valoare poartă în teorie numele de *semiton temperat.*

b) În *temperarea neegală,* octava se divide prin *53 de come,* de unde rezultă semitonul de două dimensiuni (temperare neegală) : semitonul diatonic, de 4 come, şi cel cromatic, de 5 come, ca în sistemul „Mercator-Holder“ [1].

[1] Sistemul de intonaţie imaginat de *Nicolaus Mercator* (1620—1687), matematician şi astronom german, şi de *William Holder* (1614—1696), teoretician englez, a fost dedus pe cale matematică, împărţindu-se octava în 53 come, valoarea unei come fiind aici redată prin relaţia $\sqrt[53]{1/2}$, adică de 5,68 savarţi.

Redăm mai jos valorile sistemului „Mercator-Holder“ în come şi savarţi :

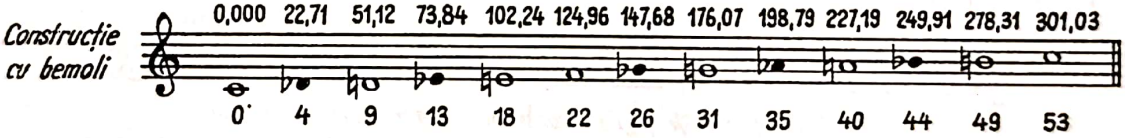
Valoarea în savarţi



Rapoarte în come

0 5 9 14 18 22 27 31 36 40 45 49 53

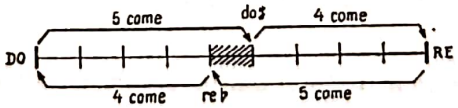
Valoarea în savarţi



Rapoarte în come

0 4 9 13 18 22 26 31 35 40 44 49 53

O utilizare restrînsă a sistemului întîlnim numai în didactica solfegistică, pentru că ilustrează cît se poate de elocvent diferenţa dintre semitonul diatonic şi cel cromatic :

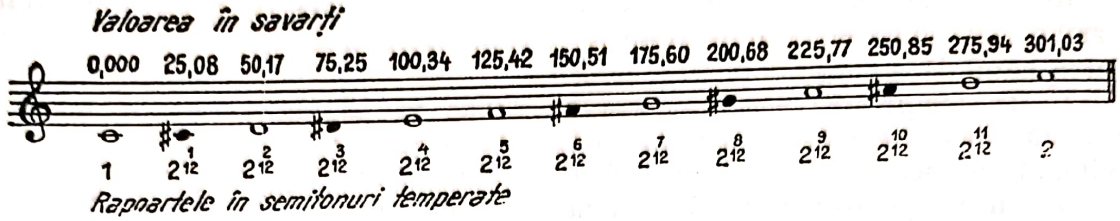


Din cauza diferenţei dintre semitonul diatonic şi cel cromatic, mulţi consideră sistemul ca fiind netemperat, deşi el rezultă din calcule pur matematice, nu din fenomenul producerii naturale a sunetelor.

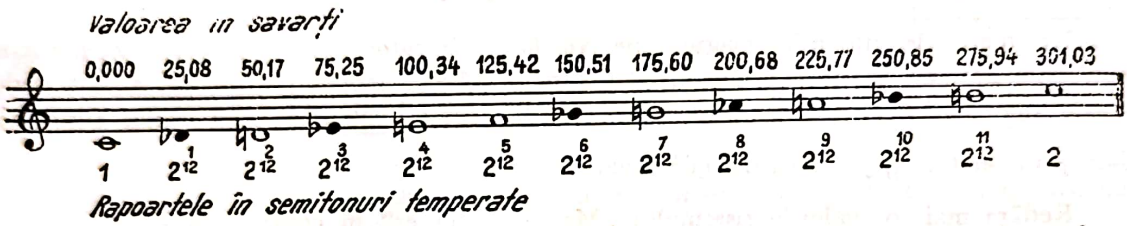
În practica artistică, sistemul „Mercator-Holder“ nu se întîlneşte. Cu totul altfel stau lucrurile în ceea ce priveşte *sistemul egal temperat,* care este utilizat pe scară largă în muzică, fiind unicul sistem de intonaţie la instrumentele cu claviatură (instrumentele

Prin temperarea egală, sunetele cu frecvenţe foarte apropiate se unifică în mod absolut, într-o octavă realizîndu-se astfel *12 puncte de intonaţie egal depărtate.*

Scara temperată utilizînd sistemul de *diezi :*



Scara temperată utilizînd sistemul de bemoli :



Consecinţele temperării egale a sunetelor pot fi rezumate în cele ce urmează :

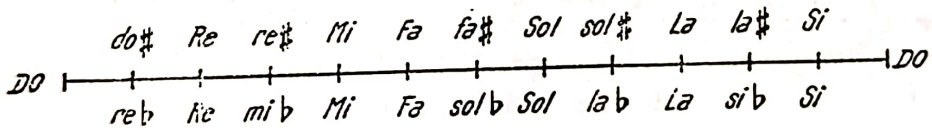
— dispare orice fel de comă ce diferenţia, în intonaţia netemperată, unele sunete cu frecvenţe apropiate (coma enarmonică, coma sintonică etc.) ;

— semitonul diatonic se egalizează în mod absolut cu cel cromatic.

În consecinţă :

— toate intervalele sistemului — deci şi sunetele lui — devin implicit temperate, pierzînd puritatea intonaţiei acustice ;

— devine posibilă *enarmonia absolută,* reducîndu-se la 12 numărul sunetelor dintr-o octavă :



Importanţa muzicală a sistemului intonaţiei temperate

Concepută în domeniul fizicii şi matematicii, scara egal temperată, în pofida faptului că aduce o sărăcire evidentă a materialului sonor şi a capacităţii lui de expresie, a fost adoptată ulterior, din raţiuni practice, de către toţi muzicienii. [1]

---

cu sunete fixe). Teoria muzicii reţine, dintre sistemele temperate, numai pe acesta al intonaţiei egal temperate, aşa încît, orice referire la intonaţia temperată întîlnită în lucrarea de faţă are în vedere *intonaţia egal temperată.*

[1] Andreas Werkmeister, muzician şi teoretician german (1645—1705), este considerat unul din pionierii şi primii adepţi ai sistemului intonaţiei temperate. Lucrarea sa de căpetenie, scrisă anume pentru propagarea temperării egale, este intitulată : *Musikalische Temperatur oder deutlicher und wahrer mathematischer Unterricht, wie man durch Anweisung des Monochordi ein Clavier, sonderlich die Orgelwerke, Positive, Regale, Spinetten, und dergleichen wohl temperiert stimmen könne (1691).*

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Ea se impune o dată cu afirmarea tonalităţii ca principiu de lucru, deci prin generalizarea creaţiei în stil omofon (armonic).

Prin adoptarea intonaţiei egal temperate, devin posibile :

— trecerile dintr-o tonalitate în alta pe parcursul discursului muzical (modulaţia) ;

— transpunerea modului major şi minor pe oricare sunet din cele 12 ale scării temperate ;

— avîntul creaţiei pentru instrumentele cu sunete fixe, cum sînt : orga, clavecinul, pianul (instrumente cu claviatură) şi harpa.

Paul Hindemith, cunoscutul compozitor german, referindu-se la valoarea practică a sistemului egal (bine) temperat, afirmă :

„Temperarea egală a intonaţiei este una din cele mai geniale invenţii ale spiritului uman“ [1].

În acelaşi timp însă, tot el precizează că „este primejdios să oferim auzului numai muzică temperată, întrucît se obişnuieşte cu o sonoritate în continuu ternă (fără culoare) — asemănătoare unui gust denaturat cu alimente picante — uitîndu-se astfel sensul raporturilor naturale“ [2].

*

Recapitulînd, prezentăm în continuare tabelul cuprinzînd valorile acustice ale intervalelor muzicale simple în toate cele trei sisteme de intonaţie — cele două netemperate (Pitagora şi Zarlino) şi cel egal temperat [3] :

Intervalul	*Valori în sistemul Pitagora*	*Valori în sistemul Zarlino*	*Valori în sistemul egal temperat*
semitonul diatonic (secunda mică)	22,63 (256/243)	28,03 (16/15)	25,08 (100)
semitonul cromatic (prima mărită)	28,52 (2187/2048)	17,72 (25/24)	25,08 (100)
tonul (secunda mare)	51,15 (9/8)	51,15 (9/8) 45,76 (10/9)	50,17 (200)

Cel care impune definitiv sistemul temperat în creaţie va fi însă Johann Sebastian Bach, prin capodopera sa *Das wohltemperierte Clavier (Clavecinul bine temperat)*, ce conţine preludii şi fugi în toate tonalităţile majore şi minore, constituite pe fiecare din cele 12 sunete ale scării cromatice temperate. Prima parte a lucrării apare în anul 1722, iar a doua parte în anul 1744.

[1] Hindemith, Paul. *Unterweisung im Tonsatz, p. 45 : „... eine der genialsten Erfindungen des menschlichen Geistes“.*

[2] Ibidem, p. 46 : *„Gleichwohl ist es nicht ungefährlich, dem Ohre nur Musik in temperierten Intervallen zu bieten ; es gewöhnt sich an den ständing getrübten Klang und vergisst ebenso wie ein durch überwürzte Speisen verdorbener Geschmackssinn das Gefühl für die natürlichen Verhältnisse.“*

[3] Se dau numai valorile intervalelor uzuale în savarţi şi în rapoarte acustice (cele din paranteză). La valorile sistemului temperat paranteza reprezintă măsurarea în cenţi.

terţa mare	102,30 (81/64)	96,91 (5/4)	100,34 (400)
terţa mică	73,79 (32/27)	79,18 (6/5)	75,25 (300)
cvarta perfectă	124,94 (4/3)	124,94 (4/3)	125,42 (500)
cvinta perfectă	176,09 (3/2)	176,09 (3/2)	175,60 (700)
sexta mare	227,24 (27/16)	221,85 (5/3)	225,77 (900)
sexta mică	198,72 (128/81)	204,12 (8/5)	200,68 (800)
septima mare	278,39 (243/129)	273 (15/8)	275,94 (1100)
septima mică	249,88 (16/9)	249,88 (16/9)	250,85 (1000)
octava perfectă	301,03 (2/1)	301,03 (2/1)	301,03 (1200)

Comparînd valorile acustice ale intervalelor muzicale în cele trei sisteme de intonaţie, vom constata, pe de o parte, că diferenţele sînt mai mari la semitonul cromatic, terţe şi sexte (mari şi mici), iar pe de alta, că aproape în cazul tuturor intervalelor sistemul egal temperat realizează media dintre valorile celor două sisteme netemperate.

Cu privire la *capacitatea expresivă* a materialului sonor aparţinînd celor două sisteme netemperate (Pitagora şi Zarlino), un autor german se exprimă destul de elocvent cînd afirmă :[1]

„Dacă se preferă o interpretare mai dinamică, aceasta se obţine cu ajutorul valorilor pitagoreice, deci subliniind elementul *succesiv* (melodic — n.a.) ; dacă se doreşte o interpretare oarecum statică (aşezată — n.a.), aceasta se obţine prin mijlocirea valorilor zarliniene (natural-armonice), subliniindu-se astfel elementul *simultan* (armonic — n.a.)".

În sistemul intonaţiei temperate, interpretarea mai mult sau mai puţin expresivă depinde numai de măiestria interpretului, care poate suplini imperfecţiunile sistemului prin alte mijloace, cum sînt : accentuarea, articularea, nuanţarea, frazarea etc. — într-un cuvînt — prin cunoaşterea şi trăirea emoţională intensă a discursului muzical.

Pot coexista în creaţie sistemele intonaţiei netemperate cu cele ale intonaţiei egal temperate ?

Sînt destui muzicieni şi teoreticieni care răspund afirmativ acestei întrebări, iar convieţuirea de cîteva veacuri a acestor sisteme confirmă suficient de convingător acest lucru.

„Există încă în zilele noastre pitagoricieni convinşi şi zarlinieni nepocăiţi. În timpul audiţiei unui concert orchestral trebuie să se concilieze (împace) unii cu alţii, şi toţi cu partizanii temperamentului egal"[2].

---

[1] Draeger, Hans-Heinz. *Musikalische Zeitfragen*, op. cit. p. 29—30.

[2] *Encyclopedie de la musique.* Tome III, Fasquele. Paris, 1961, p. 511.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

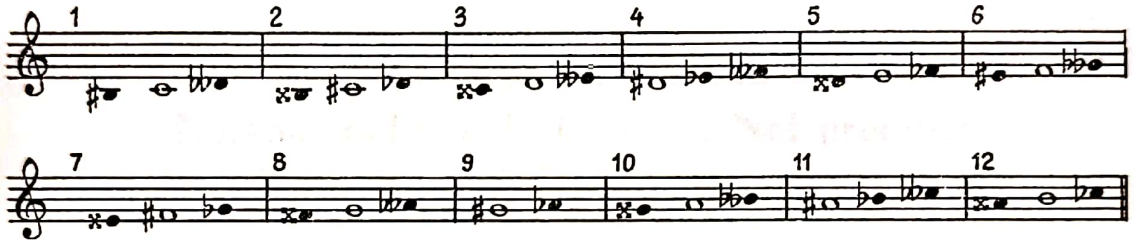
8. Enarmonia sonoră

Se numesc *enarmonice*[1] sunetele care exprimă acelaşi punct de intonaţie din scara sonoră, dar posedă nume şi expresii grafice diferite.

De exemplu : *do diez* este enarmonic cu *re bemol*
si bemol este enarmonic cu *la diez*
re dublu-bemol este enarmonic cu *do*
fa dublu-diez este enarmonic cu *sol.*

Fiecare din cele 12 puncte de intonaţie ale scării cromatice — dacă nu se folosesc triple şi cvadruple alteraţii — poate fi exprimat prin trei sunete enarmonice, cu excepţia punctului de intonaţie nr. 9, care se redă numai prin două sunete enarmonice (*sol diez* şi *la bemol*).

Scara cromatică cu sunetele ei enarmonice



a) *Enarmonia absolută şi relativă*

Din punct de vedere al preciziei acustice, enarmonica este de două feluri : *absolută* şi *relativă.*

Două sau mai multe sunete se consideră enarmonice în mod *absolut* dacă între ele nu există nici o diferenţă acustică, avînd deci *aceeaşi frecvenţă.*

Două sau mai multe sunete se consideră enarmonice în mod *relativ* dacă între ele sînt diferenţe acustice de mărimi infime (microintervalice).

Enarmonia absolută operează numai în sistemul de intonaţie egal temperată, iar cea relativă, în sistemele de intonaţie netemperată (Pitagora şi Zarlino) şi inegal temperată (Mercator-Holder).

Diferenţa acustică dintre două sunete enarmonice în sistemul lui Pitagora este dată de relaţia 74/73 (5,88 savarţi), iar în sistemul lui Zarlino, de relaţia 128/125 (10,30 savarţi).

b) *Enarmonia funcţională*

Este enarmonia sonoră numai o problemă de exprimare grafică, aşa cum pare la prima vedere ? Desigur că nu !

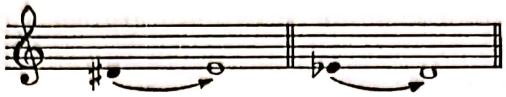
În muzică, unde ni se înfăţişează adevărata valoare a enarmoniei, avînd aici multiple întrebuinţări, două sunete enarmonice exprimă pe plan funcţional realităţi diferite.

Să comparăm — spre exemplu — sunetele enarmonice *re diez* şi *mi bemol ;* acestea se deosebesc prin faptul că fac parte din sisteme funcţionale diferite,

[1] În limba greacă, *enarmonios* = armonios, acordat, ajustat.

Scanned with OKEN Scanner

de unde consecința că în rezolvarea melodico-armonică, după conceptul tonal, sînt tratate distinct, cerînd fiecare rezolvarea spre alte puncte de intonație :



Cele două sunete — deși enarmonice — iau deci în rezolvare drumuri diferite, procedeu utilizat în modulația dintr-o tonalitate în alta pe calea enarmoniei.

Înlocuirea enarmonică a sunetelor operează, de asemenea, în teoria intervalelor, acordurilor, tetracordurilor, modurilor și tonalităților.

Enarmonia constituie, așadar, un principiu activ în muzică, utilizîndu-se în travaliul componistic sub multiple forme și aspecte, în diverse stiluri și genuri de creație.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Cap. III

NOTAȚIA MUZICALĂ

Notația tradițională (clasică). Noi procedee de notație rezultînd din creația contemporană

Notația sau *semiografia*[1] constituie sistemul de comunicare, de transmitere a lucrărilor muzicale pe calea scrisului. Ea se compune dintr-un repertoriu de *semne grafice convenționale* (un fel de coduri), prin care se redau elementele componente ale limbajului muzical, precum și relațiile ce se produc între acestea în cadrul operei de artă.

Principalele funcțiuni pe care le îndeplinește notația muzicală sînt :

— servește drept mijloc de comunicare între creatorul de artă (compozitor) și interpret ;

— înlesnește propagarea și răspîndirea muzicii ca fenomen și act de cultură ;

— asigură permanența și perenitatea operelor de artă în rîndul valorilor spirituale ale omenirii, transformîndu-le în documente (monumente) de cultură grăitoare în timp și în spațiul geografic.

În condițiile dezvoltării artei muzicale contemporane, studiul notației muzicale se face sub două aspecte :

— sistemul tradițional (clasic) de notație :

— procedee noi provenind din scrierea muzicală contemporană.

În practica de astăzi, unii compozitori folosesc notația tradițională ; alții, combinații ale notației tradiționale cu procedee noi de scriere ; iar alții, aparținînd mai ales domeniului muzicii experimentale, își creează sisteme proprii de notare, în care nu mai apar legături cu cel tradițional (clasic).

Deocamdată, sistemele și procedeele respective coexistă, ca și genurile de creație pe care le reprezintă.

---

[1] În limba greacă, *simion* = semn, caracter scris, și *grafo* = a scrie.

Scanned with OKEN Scanner

A. SISTEMUL TRADIȚIONAL (CLASIC) DE NOTAȚIE

Notația muzicală tradițională utilizează coduri (semne) speciale pentru fiecare dintre cele patru dimensiuni (atribute) ale sunetului : înălțimea, durata, intensitatea și timbrul, cărora în muzică le corespund : *intonația, ritmul, dinamica* și *elementele de coloristică timbrală.*

Se mai folosesc, de asemenea, și alte convenționi grafice, privind agogica discursului muzical, expresivitatea conținutului operelor de artă, unele elemente de construcție a frazelor muzicale (punctuația, respirația), precum și un bogat catalog de semne referitoare la tehnica interpretării cu vocea și cu instrumentele.

Calitățile și valoarea practică a notației tradiționale rezultă din următoarele considerente :

— este constituită într-un sistem închegat, unitar, ca rezultat al unei utilizări ce se măsoară în secole ;

— permite participarea activă, creatoare, a interpretului în redarea operei de artă ;

— cu unele excepții, exprimă fidel gîndirea (concepția) compozitorului ;

— dispune de o răspîndire editorială pe scară largă, acoperind aproape toate meridianele ;

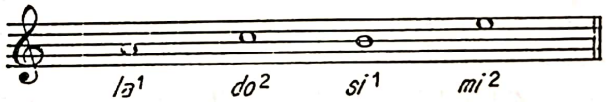
— modificările în sensul perfecționării sistemului survin totdeauna pe un fond de semne convenționale deja existent, deci nu prin prefaceri radicale.

1. Elemente de reprezentare grafică a înălțimii sonore (intonației)

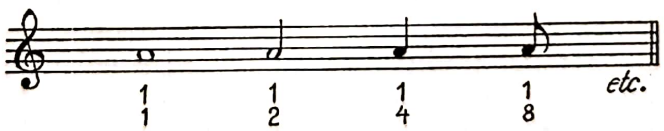
Înălțimea sunetelor se reprezintă — în sistemul tradițional de notație — prin următoarele elemente grafice : *note, portativ, chei, semnul de transpunere la octavă* și *alterații.*

a) *Notele* reprezintă în scrierea muzicală ceea ce literele reprezintă în scrierea vorbită. După cum litera constituie expresia grafică a unui sunet din vorbire — fie el consoană sau vocală — tot astfel *nota constituie expresia grafică a unui sunet muzical.*

Prin locul pe care-l ocupă pe portativ, notele determină *înălțimea sunetelor :*



Prin forma lor grafică (notă întreagă, doime, pătrime, optime, etc.), ele redau *durata fiecărui sunet* în raport cu celelalte :

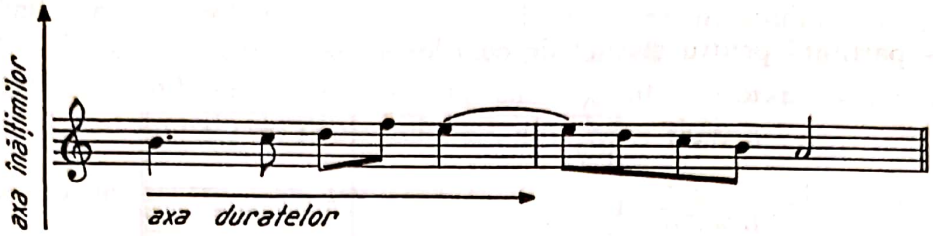


b) *Portativul* constituie cadrul grafic pentru întregul sistem de notație, servind drept referință pentru toate elementele scrisului muzical.

Pe portativ — sau în funcție de el — se notează *înălțimea* și *durata* sunetelor (elementele morfologice ale graiului muzical), repartizate astfel : pe ordonată înălțimile (intonația), iar pe absciză duratele (ritmul) :

© 2025. GRAFOART

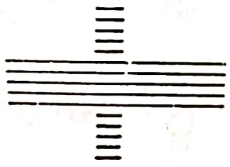
Scanned with OKEN Scanner



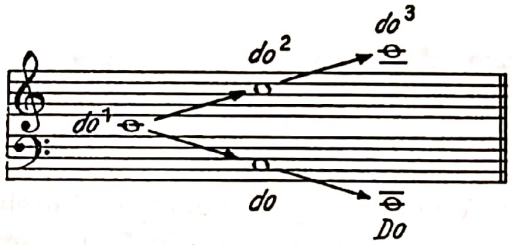
În afara portativului se notează celelalte elemente ale scrisului muzical : textul vorbit, nuanţele, tempoul, termenii de expresie, indicaţiile tehnice de execuţie etc.

În notaţie, portativul se utilizează sub diverse aspecte, cum sînt : *portativul simplu* (de bază), *portativul dublu* şi *portativul complex* (partitura).

— *Portativul simplu,* alcătuit din cinci linii paralele şi echidistante, se întrebuinţează îndeosebi pentru o singură voce. La nevoie i se adaugă linii suplimentare, ce constituie extensia portativului în sens ascendent şi descendent :



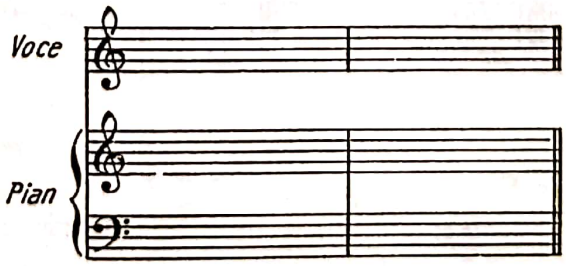
— *Portativul dublu* — alcătuit din două portative simple reunite prin bară iniţială şi acoladă — serveşte pentru redarea unui spaţiu sonor mai larg, cuprinzînd registre diferite de intonaţie. Este prin excelenţă portativul harpei şi al instrumentelor cu claviatură (pianul, orga, clavecinul) :



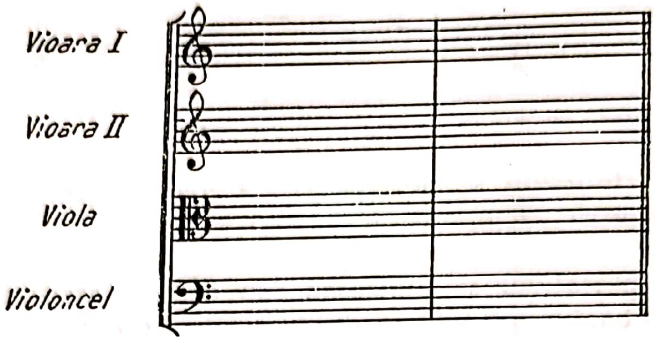
— *Portativul complex* (partitura), pentru ansambluri vocale şi instrumentale, cuprinde un număr mai mare de portative simple, în funcţie de componenţa ansamblurilor vocale sau instrumentale pentru care se scrie opera de artă.

De exemplu :

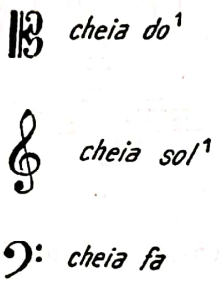
— partitură pentru voce şi pian



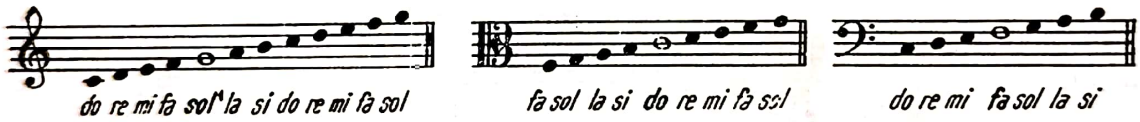
— partitură pentru cvartet de coarde



c) *Cheia muzicală* reprezintă grafic trei sunete din scara acustică :

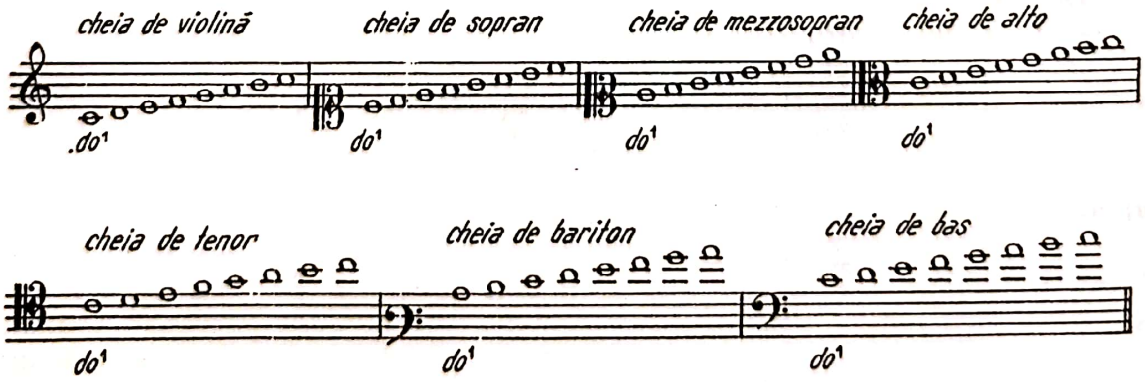


În funcţie de utilizarea uneia sau alteia dintre chei, şi a locului fiecăreia pe portativ, se determină poziţia celorlalte sunete pe baza succesiunii lor în scara acustică :



Literatura muzicală veche, în stil polifonic, întrebuinţează cheile *sol, do* şi *fa,* distribuite pe portativ astfel : sol, pe linia II (cheia de violină) : *do,* pe linia I (cheia de sopran), pe linia II (cheia de mezzo-sopran), pe linia III (cheia de alto), pe linia IV (cheia de tenor) ; *fa,* pe linia III (cheia de bariton), pe linia IV (cheia de bas).

Efectul lor acustic -- pentru sunetele din octava 1 — este următorul :



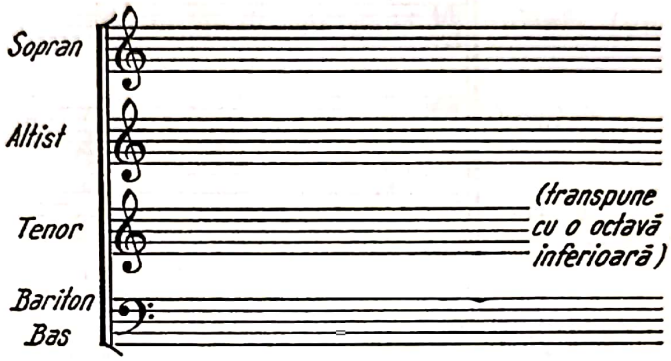
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

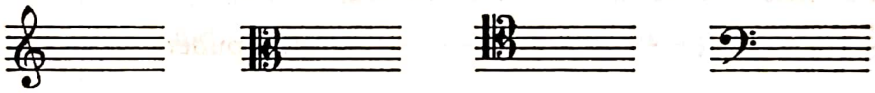
Cheile se mai folosesc astăzi în totalitate doar în studiul citirii partiturilor avînd în componenţă instrumente transpozitorii.

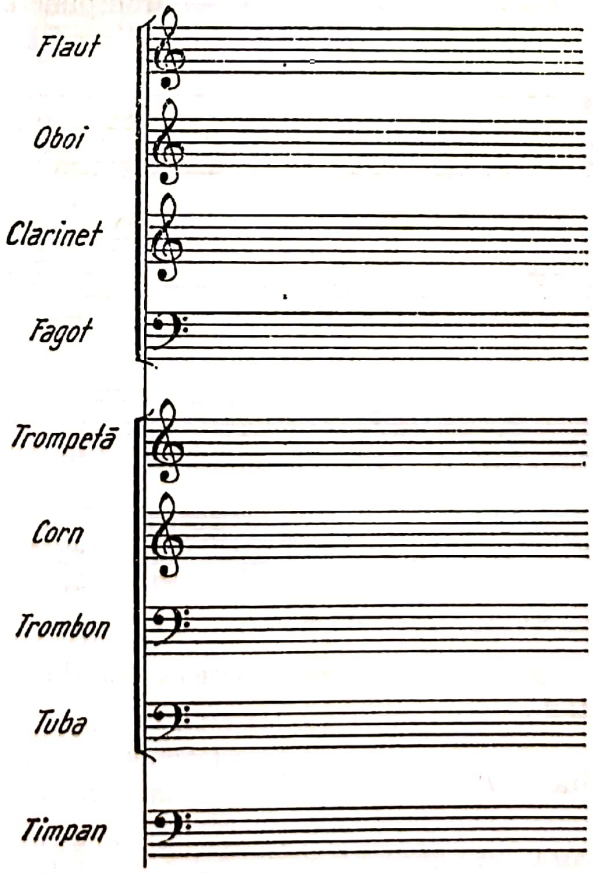
Partitura modernă a renunţat la cheile pentru sopran, mezzo-sopran şi bariton, utilizînd numai cele pentru *violină, alto, tenor* şi *bas.*

Partiturile pentru voci feminine şi bărbăteşti folosesc cheile *sol* şi *fa.*

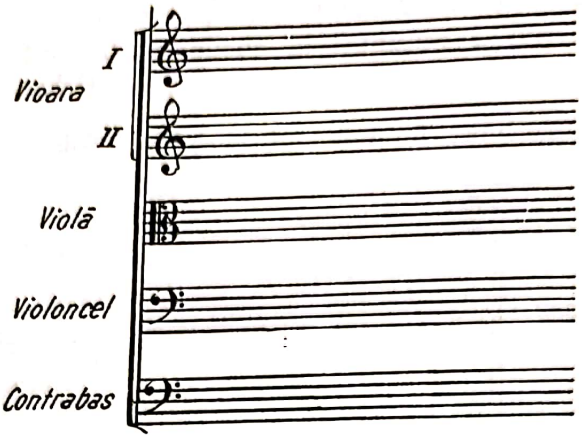


Partiturile pentru instrumente folosesc cheile :





Scanned with OKEN Scanner

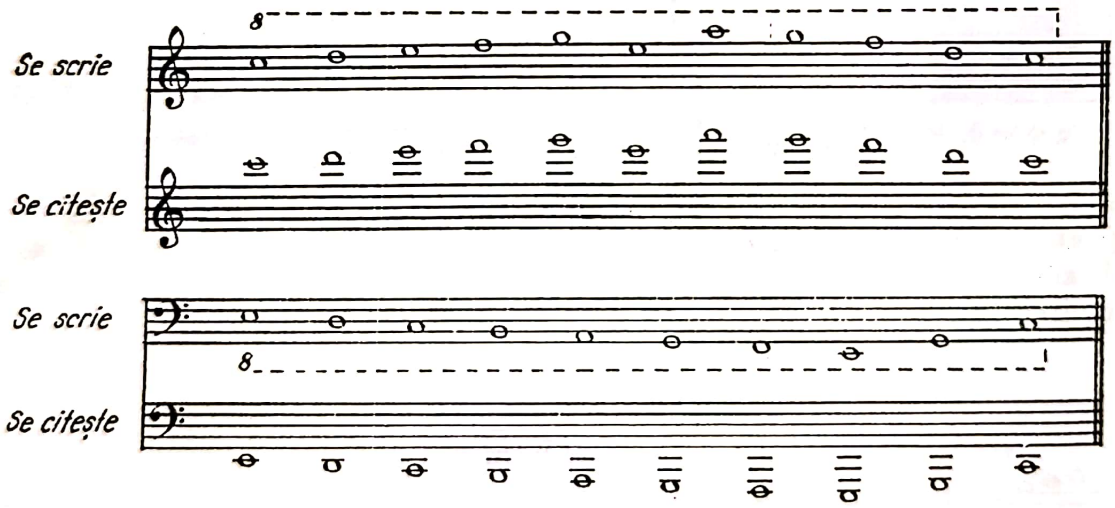


d) *Semnul de transpunere la octavă*

Pentru evitarea folosirii prea multor linii suplimentare, ce ar îngreuna scrisul şi lectura partiturii, se procedează la scrierea cu o octavă inferioară sau superioară a textului muzical, utilizînd semnele :

— octava alta 8 ---------- = transpunere la octava superioară

— octava bassa 8 ---------- = transpunere la octava inferioară



În cazuri mai rare, se utilizează şi scrierea la două octave — superioare sau inferioare — astfel :

— cvintdecima alta 15 ---------- = transpunere la două octave superioare

— cvintdecima bassa 15 ---------- = transpunere la două octave inferioare

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

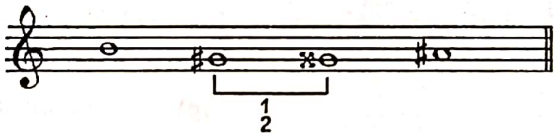
e) *Alteraţiile*[1] sînt semne grafice care indică modificarea — ascendentă sau descendentă — a înălţimii sunetelor. Ele se aşează înaintea notelor a căror înălţime urmează a fi modificată, producînd următorul efect :

diezul urcă intonaţia cu un semiton (faţă de nota nealterată) ;
bemolul coboară intonaţia cu un semiton (faţă de nota naturală) ;
dublu-diez urcă intonaţia cu două semitonuri (un ton — faţă de nota naturală) ;
dublu-bemol coboară intonaţia cu două semitonuri (un ton — faţă de nota naturală).

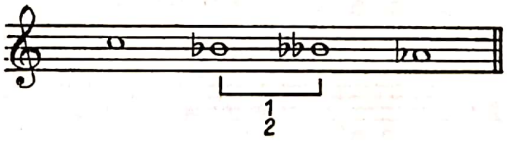
becarul anihilează efectul oricăror alteraţii (readucînd sunetele la intonaţia notei naturale, nealterate).

Excepţii de la regulile de mai sus :

— *dublu-diez* cînd urmează după un sunet cu un diez urcă intonaţia numai cu un semiton :



— *dublu-bemol* cînd urmează după un sunet cu un bemol coboară intonaţia numai cu un semiton :



În grupul sunetelor denumite prin litere (c, d, e, f, g, a, h), alteraţiile se obţin prin adăugarea unor terminaţii specifice la denumirea de bază, astfel :

is pentru	diez	(f + is	= fis	— *fa diez) ;*
isis „	dublu-diez	(f + isis	= fisis	— *fa dublu-diez) ;*
es „	bemol	(f + es	= fes	— *fa bemol) ;*
eses „	dublu-bemol	(f + eses	= feses	— *fa dublu-bemol).*

Fac excepţie de la această regulă următoarele alteraţii :

es în loc de *ees* (*mi bemol*) ;
as „ „ „ *aes* (*la bemol*) ;
b „ „ „ *hes* (*si bemol*).

[1] În limba latină *alter* = altul, deosebit, schimbat.

Scanned with OKEN Scanner

Tabel

cuprinzînd sunetele naturale şi alterate utilizate în notaţie

Treptele naturale	*Urcate cu un semiton*	*Urcate cu două semitonuri*	*Coborîte cu un semiton*	*Coborîte cu două semitonuri*
do — c	*do ♯ — cis*	*do 𝄪 — cisis*	*do ♭ — ces*	*do ♭♭ — ceses*
re — d	*re ♯ — dis*	*re 𝄪 — disis*	*re ♭ — des*	*re ♭♭ — deses*
mi — e	*mi ♯ — eis*	*mi 𝄪 — eisis*	*mi ♭ — es*	*mi ♭♭ — eses*
fa — f	*fa ♯ — fis*	*fa 𝄪 — fisis*	*fa ♭ — fes*	*fa ♭♭ — feses*
sol — g	*sol ♯ — gis*	*sol 𝄪 — gisis*	*sol ♭ — ges*	*sol ♭♭ — geses*
la — a	*la ♯ — ais*	*la 𝄪 — aisis*	*la ♭ — as*	*la ♭♭ — ases*
si — h	*si ♯ — his*	*si 𝄪 — hisis*	*si ♭ — b*	*si ♭♭ — heses*

Alteraţii accidentale, constitutive şi de precauţie

În funcţie de rolul pe care-l îndeplinesc în notaţie, întîlnim trei feluri de alteraţii : *accidentale, constitutive* şi *de precauţie.*

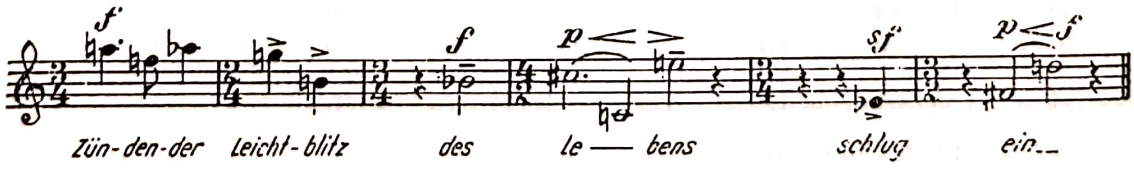
Alteraţiile accidentale apar pe parcursul textului muzical, avînd efect numai în spaţiul grafic al unei măsuri, trecerea în altă măsură (la prima bară), sau înlocuirea cu alt semn de alteraţie, însemnînd încetarea efectului lor :

— cazul 1

— cazul 2

În partitura atonală, principiul de mai sus se respectă din ce în ce mai puţin, sau chiar deloc, o alteraţie avînd efect aici numai asupra sunetului înaintea căruia se află (efect loco) :

Anton Webern — **ERSTE KANTATE, Op. 29**



Cu autorizaţia acordată de *Universal Edition* A. G. Wien

Raţiunea acestui procedeu constă în faptul că, în atonalism, cele 12 sunete ale scării cromatice sînt tratate egal pe plan componistic, deci au o existenţă de

© 2025. GRAFOART

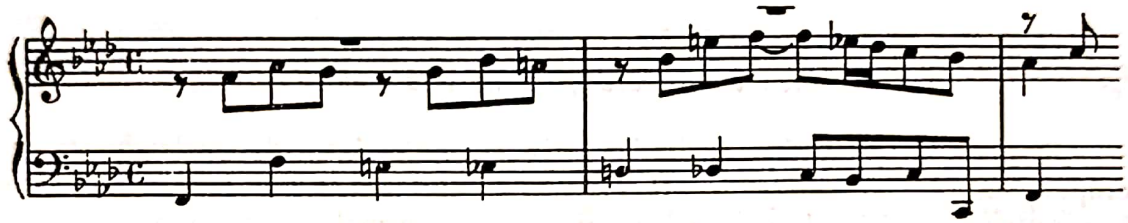
Scanned with OKEN Scanner

sine stătătoare, drept care alteraţiile le aparţin organic, nemaifiind supuse regulilor ortografiei clasice.

Alteraţiile constitutive se notează la cheie, formînd armura tonalităţii sau modului în care este scrisă lucrarea. Ele rezultă din structura sistemului muzical respectiv — sînt *constitutive* în sistem ; de aceea, înscriindu-se la cheie, îşi extind efectele asupra tuturor sunetelor de aceeaşi înălţime din întreaga partitură.

Anihilarea pe parcurs a efectului alteraţiilor constitutive se face pe calea obişnuită a utilizării altor semne de alteraţii sau — dacă se trece în altă tonalitate — prin schimbarea cu o nouă armură :

J. S. Bach — INVENŢIUNE ÎN FA MINOR (NR. 9)



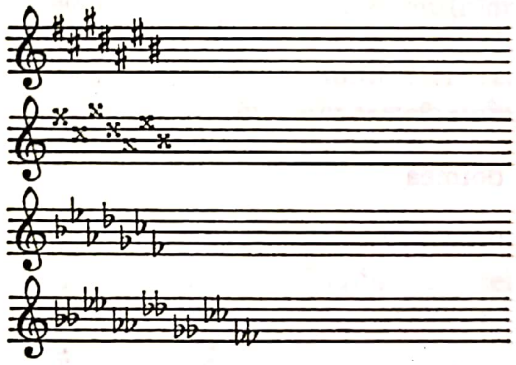
În armură, alteraţiile constitutive se aşează din cvintă în cvintă perfectă, adică în ordinea în care apar în structura sistemelor intonaţionale respective :

— ordinea diezilor în armură

— ordinea dubli-diezilor în armură (utilizare excepţională)

— ordinea bemolilor în armură

— ordinea dubli-bemolilor în armură (utilizare excepţională)



Armura, ca principiu de notaţie, este de esenţă tonală, survenind în partitură după generalizarea stilului omofon de creaţie (armonia clasică).

Sub influenţa ortografiei tonale, armura se utilizează şi în creaţiile populare modale sau cele culte scrise pe bază modală.

Pe măsură ce sitemele intonaţionale devin intens cromatizate (apar lucrări politonale şi polimodale), armura se dispersează, se risipeşte pe parcusul textului muzical, amestecîndu-se cu alteraţiile cromatice, pînă ce, în partitura atonală, dispare cu totul, ne mai fiind utilă.

Astăzi, un compozitor care nu trece armura în lucrarea sa trădează de la început intenţia de a ieşi din cadrul tonalităţii clasice.

Alteraţiile de precauţie servesc pentru reamintirea valabilităţii sau nevalabilităţii unor alteraţii întîlnite mai înainte în textul muzical :

În partitura contemporană, în care elementele cromatice abundă, alterațiile își pierd din ce în ce mai mult rolul lor precautiv, fiecare sunet venind în textul muzical cu o configurație grafică proprie, așa cum se procedează în lucrările atonale (a se vedea *Erste Kantate* de Webern, p. 76).

2. Elemente de reprezentare grafică a duratei sunetelor

Durata sunetelor (ritmul) se redă grafic prin următoarle elemente: *valori de note, pauze, legato de prelungire, punct ritmic și coroană* (fermată).

a) *Valori de note și pauze. Diviziunea binară și ternară a valorilor*

Ritmica modernă este o ritmică proporțională: între diferitele durate ce o compun, există *raporturi matematice precise,* exprimate grafic prin valori binare și ternare, cu diviziunile și subdiviziunile lor — normale și excepționale.

Tabloul valorilor binare

	Note	*Pauzele corespunzătoare*
nota întreagă	𝅝	𝄻
doimea	𝅗𝅥	𝄼
pătrimea	♩	𝄽
optimea	♪	𝄾
șaisprezecimea	𝅘𝅥𝅯	𝄿
treizecidoimea	𝅘𝅥𝅰	𝅀
șaizecipătrimea	𝅘𝅥𝅱	𝅁

Tabloul valorilor ternare

	Note	*Pauzele corespunzătoare*
nota întreagă cu punct	𝅝.	𝄻.
doimea cu punct	𝅗𝅥.	𝄼.
pătrimea cu punct	♩.	𝄽.
optimea cu punct	♪.	𝄾.
șaisprezecimea cu punct	𝅘𝅥𝅯.	𝄿.
treizecidoimea cu punct	𝅘𝅥𝅰.	𝅀.
șaizecipătrimea cu punct	𝅘𝅥𝅱.	𝅁.

Pentru a răspunde variatelor combinații de durate ce apar în partitură, sistemul de valori binare și ternare se amplifică și se completează cu seria de valori ritmice obținute fie prin diviziunea binară, fie prin cea ternară.

Diviziunea (raportul) valorilor după principiul binar se obține plecînd de la o valoare inițială A, care se împarte cu 2 și multiplul lui (4, 8, 16).

Diviziunea (raportul) valorilor după principiul ternar se obține plecînd de la o valoare inițială A, care se împarte — în prima operație — *la 3,* iar în continuare (a doua, a treia, a patra operație etc.) rezultatul obținut se împarte numai cu 2.

Pe cale matematică, cele două feluri de diviziuni ale valorilor — binare și ternare — se exprimă prin rapoartele următoare:

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

— diviziune *binară*: $A; \frac{A}{2}; \frac{\frac{A}{2}}{2}=\frac{A}{4}; \frac{\frac{A}{4}}{2}=\frac{A}{8}; \frac{\frac{A}{8}}{2}=\frac{A}{16}$ etc.

— diviziune *ternară*: $A; \frac{A}{3}; \frac{\frac{A}{3}}{2}=\frac{A}{6}; \frac{\frac{A}{6}}{2}=\frac{A}{12}; \frac{\frac{A}{12}}{2}=\frac{A}{24}$ etc.

Să trecem schema matematică de mai sus în valori de note, pentru a-i da o interpretare muzicală :

— diviziune *binară* (valoare inițială nota întreagă)

— diviziune *ternară* (valoare inițială nota întreagă cu punct)

După cum se observă, diviziunea binară a valorilor nu diferă de cea ternară — ca principiu de divizare — decît *la prima operație*, restul operațiilor fiind efectuate tot după principiul diviziunii binare (împărțirea consecutivă cu 2).

Se poate aplica principiul diviziunii binare sau cel al diviziunii ternare, indiferent dacă valoarea inițială (A) este binară sau ternară, în care caz apar în sistem *diviziunile excepționale*, ca în diagrama de la pag. 80.

Sistemul mixt de utilizare a diviziunilor

Desigur, pe parcurs, principiul diviziunii binare poate fi schimbat cu cel al diviziunii ternare, și invers.

De exemplu :

— valoare inițială ternară :

— se divide binar (prima operație) :

— se ia apoi ca valoare inițială doimea cu punct (a doua operație) :

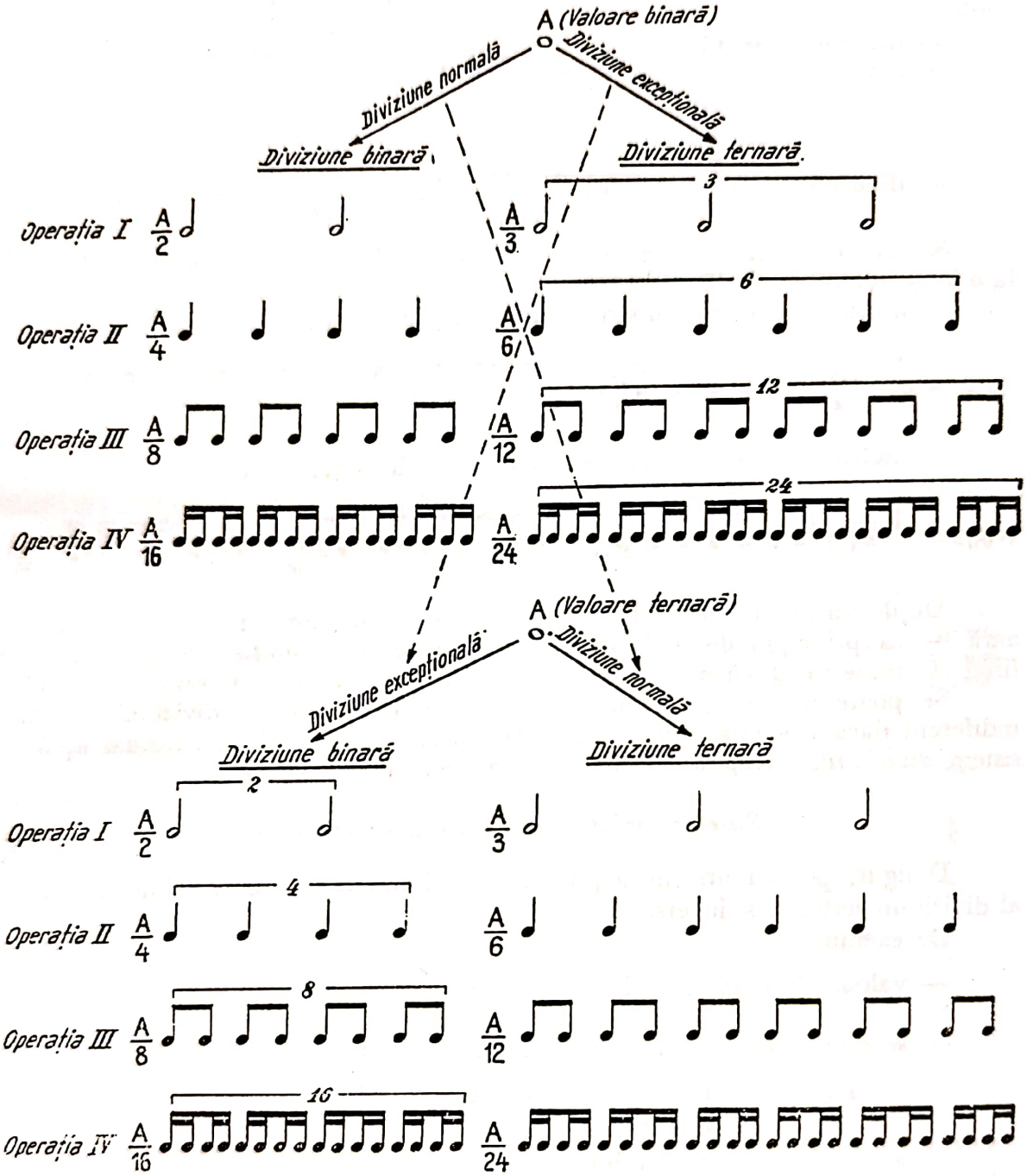
— se divide după principiul ternar (a treia operație) :

— sau după principiul binar :

ș.a.m.d.

Cu alte cuvinte, se schimbă prima operație din lanțul de divizare și se ia ca punct de plecare, în operația următoare, una din valorile șirului dedus, care este divizată în continuare după un principiu ori altul — binar sau ternar — realizîndu-se în acest fel un *sistem mixt de utilizare a divizării valorilor.*

Scanned with OKEN Scanner



Notă. Gruparea valorilor ritmice mai mici, subdivizionare, s-a făcut în diagramă în funcție de pătrime, care constituie, în ritmica modernă, etalonul principal pentru sistemul divizării duratelor. Diviziunea excepțională a valorilor respectă în acest tabel ortografia editorială franceză. În corpul lucrării va fi utilizată și diviziunea după ortografia editorială germană.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

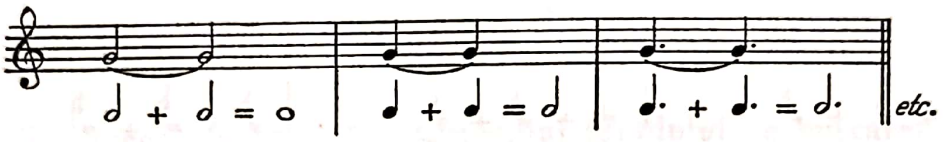
b) *Legato de prelungire, punctul ritmic, coroana*

Pentru redarea grafică a duratelor, sistemul de valori binare şi ternare descris mai înainte se completează cu încă trei semne : *legato de prelungire, punctul ritmic* [1] şi *coroana (fermata).*

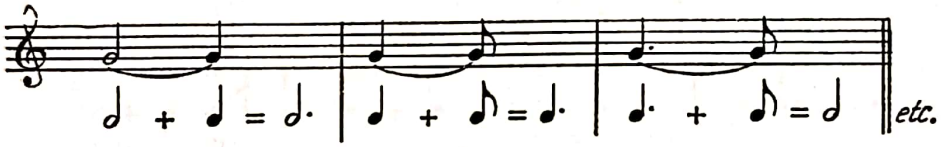
Ele constituie elemente grafice de augmentare (sporire) a valorilor ritmice de bază : prin legato şi punct obţinîndu-se *augmentări proporţionale* (măsurabile), iar prin coroană, *augmentări neproporţionale.* [2]

Legato de prelungire acţionează ca semn ritmic neautonom, servind pentru cumularea (însumarea) valorilor binare şi ternare de *aceeaşi înălţime :*

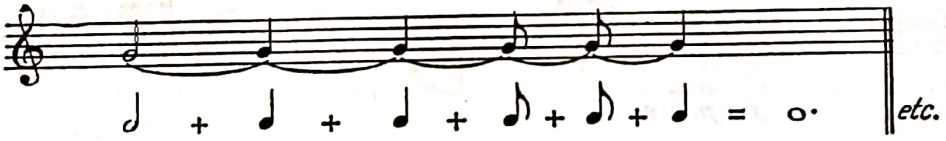
— cumul de valori ritmice egale



— cumul de valori ritmice inegale



— cumul de valori ritmice în lanţ

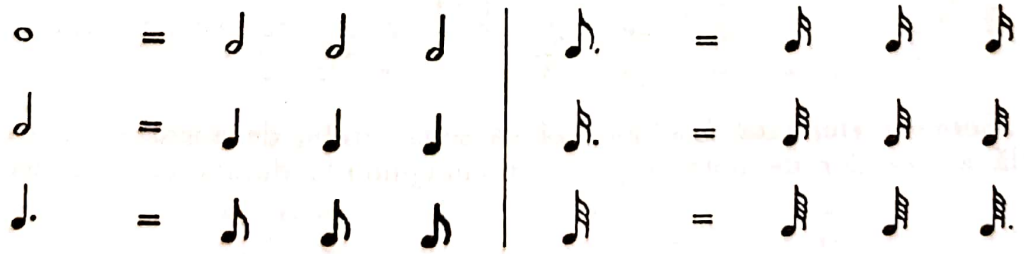


Punctul ritmic acţionează, de asemenea, ca semn grafic neautonom, mărind cu jumătate (1/2) valorile binare la dreapta cărora se aşează. El îndeplineşte în notaţie două funcţiuni distincte :

— punct ritmic constitutiv (complementar) ;

— punct ritmic augmentativ (suplimentar).

În primul caz, punctul transformă valorile binare pe lîngă care se aşază în valori ternare, devenind element constitutiv pentru acestea :

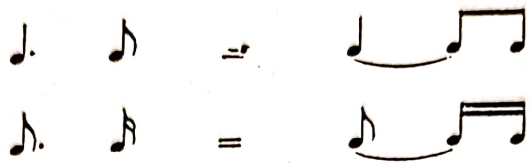


[1] Îl numim punct ritmic pentru a-l deosebi de alte utilizări ale punctului în notaţie (de exemplu, staccato).

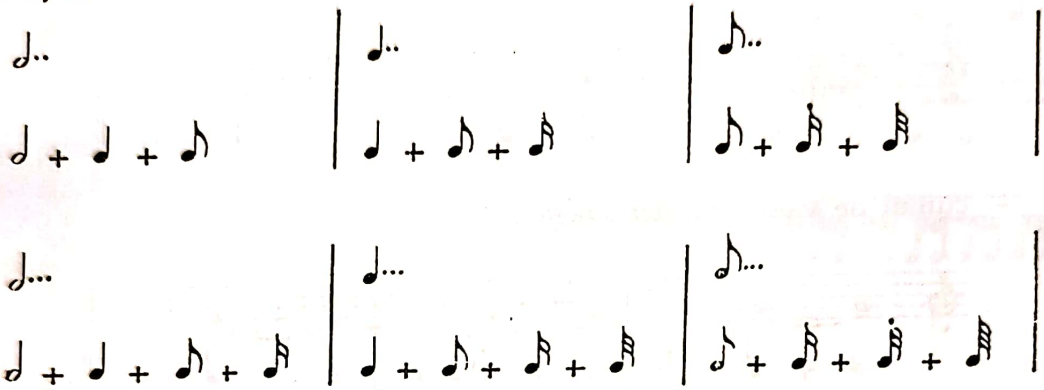
[2] A se vedea *Augmentări ritmice proporţionale şi neproporţionale,* pag. 431.

Scanned with OKEN Scanner

În al doilea caz, punctul serveşte drept element de augmentare (adiţie) ritmică, înlocuind, ca efect, legato-ul de prelungire :

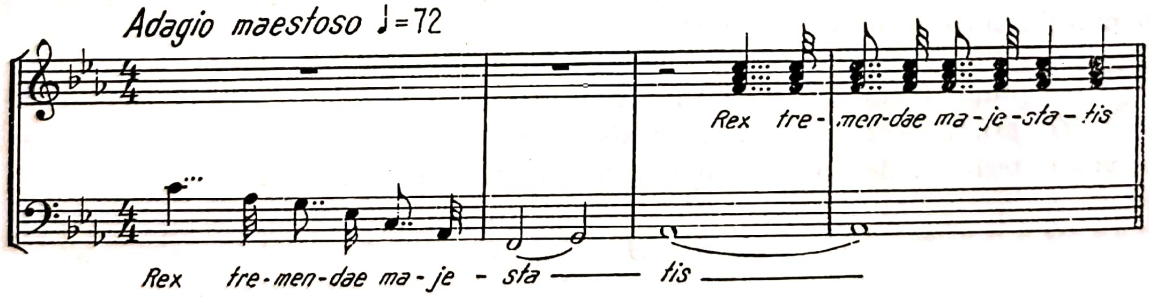


În afară de punctul simplu, pentru redarea unor imagini aparte ca expresie ritmică, se întrebuinţează *dublu* şi *triplu-punct :*

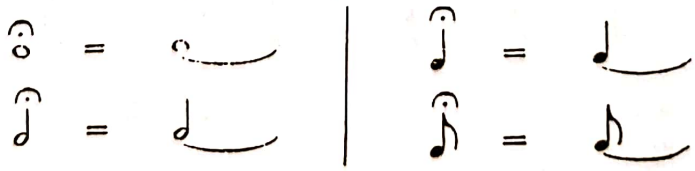


D. Şostakovici — PRELUDIUL NR. 6

G. Verdi — REQUIEM



Coroana (fermata) [1] acţionează ca semn grafic de augmentare neproporţională a valorilor de note şi pauze, prelungindu-le durata în mod nedefinit :



[1] În limba italiană, *fermata* = oprire.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Deşi face parte din categoria strictă a semnelor de durată, coroana cere în execuţie o tratare mai mult de natură expresivă ; de aceea, valoarea ei în timp depinde, pe de o parte, de conţinutul şi stilul piesei, caracteristica agogică, ţesătura ritmico-melodică, iar pe de alta, de puterea de cunoaştere şi pătrundere a partiturii, de gustul şi sensibilitatea artistului interpret.

Efectul direct al utilizării frecvente a coroanelor în discursul muzical constă în disoluţia mişcării ritmice măsurate (giusto) şi înlocuirea ei printr-o mişcare liberă, nemăsurată (rubato) :

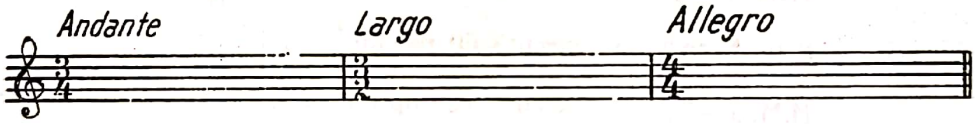
CÎND TOCA LA RADU VODĂ — „200 cîntece şi doine" [1]

Reprezentarea grafică a tempoului (gradului de mişcare)

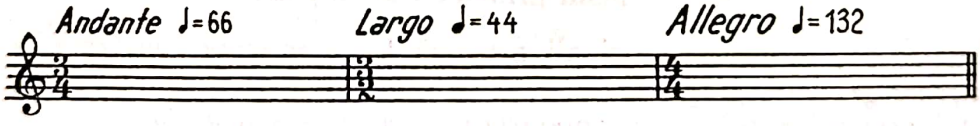
Pentru a se stabili valoarea în timp pe care o reprezintă duratele unei piese muzicale (notele şi pauzele), acestea se raportează, în mod necesar, la un anumit grad de mişcare al piesei respective, ce poartă numele de *tempo*[2].

Există următoarele posibilităţi de redare în partitură a tempoului :

a) *prin termenii de mişcare* proveniţi din limba italiană [3], avînd un sens dedus din însăşi traducerea lor (indicaţie *relativă* a mişcării) :



b) *prin termenii de mişcare însoţiţi de formula metronomică* (indicaţie *absolută* a mişcării) :



c) *numai prin formula metronomică* (indicaţie, de asemenea, *absolută*, întrebuinţată în muzica contemporană, mai ales în cea electronică) :

---

[1] „200 cîntece şi doine". Colecţie alcătuită de Gh. Ciobanu şi V. Nicolescu. Bucureşti, ESPLA, 1955.

[2] În limba italiană, *tempo* = timp, ritm, tempo.

[3] Începînd din secolul trecut, tempoul se exprimă şi prin termeni provenind din limbile naţionale ale compozitorilor (Schumann, Debussy, Ravel, Glinka, Mussorgsky etc.).

Datorită însă răspîndirii lor, cei italieni rămîn *termeni consacraţi* pentru redarea tempoului, fiind utilizaţi, de asemenea, şi în indicarea unor părţi din marile lucrări simfonice : *Andantele* dintr-o simfonie, *Allegro*-ul dintr-o sonată etc.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Metronomul

In scopul determinării *obiective* şi *absolute* a tempoului unei piese muzicale, se foloseşte indicaţia obţinută la aparatul denumit *metronom,* inventat de către Johann Nepomuk Mälzel, în anul 1816, la Viena.

Metronomul Mälzel (MM) funcţionează printr-un mecanism ca de ceasornic, ce pune în mişcare un pendul vertical pe care se află o greutate mobilă mutabilă pe toată lungimea lui. Cu cît greutatea este aşezată mai spre vîrf, cu atît mişcările pendulului sînt mai rare, şi invers.

Pe banda verticală a metronomului se află o scară cu gradaţii de la 40—208 (limita minimă şi maximă a metronomului), avînd înscrise principalele indicaţii de mişcare (andante, moderato, allegro etc.).

Numerele indicate pe scară arată cîte mişcări face pendulul într-un minut. Dacă aşezăm — spre exemplu — greutatea în dreptul numărului 60, atunci pendulul va oscila de 60 de ori pe minut ; cînd greutatea va fi aşezată la numărul 100, pendulul va face 100 de oscilaţii pe minut etc.

Echivalînd o oscilaţie a pendulului cu una din duratele luate drept etalon în determinarea mişcării ritmice (doimea, pătrimea sau optimea), obţinem timpul obiectiv în care se desfăşoară piesa muzicală respectivă.

Indicaţia (formula) metronomică se pune la începutul piesei muzicale sau şi pe parcurs, în punctul unde se schimbă tempoul.

Traducerea diferitelor formule metronomice este simplă :

M.M. 𝅗𝅥 = 46 (se execută 46 doimi pe minut) ;

M.M. ♩ = 60 (se execută 60 pătrimi pe minut) ;

M.M. ♪ = 120 (se execută 120 optimi pe minut).

*

Termenii principali de mişcare

În notaţie, termenii principali exprimă fie o *mişcare constantă, uniformă,* fie o *mişcare gradată, progresivă.*

a) *Termenii mişcărilor* (tempourilor) *constante* sau *uniforme*

Mişcările rare

Limba italiană	Indicaţia metronomică aproximativă	Limba română	Limba germană	Limba franceză
Largo	40—46	larg, foarte rar	sehr breit	largement
Lento	46—52	lent, lin, domol	langsam	lentement
Adagio	52—56	rar, aşezat, liniştit, comod	mässig, langsam	moins lent que lento
Larghetto	56—63	rărişor	breit	moins lent que largo

© 2025. GRAFOART

Mişcările mijlocii

Limba italiană	Indicaţia metronomică aproximativă	Limba română	Limba germană	Limba franceză
Andante	63—66	„mergînd" potrivit de rar, liniştit	gehend	en allant
Andantino	66—72	ceva mai repede decît Andante	ein wenig bewegt als Andante	moins lentement que l'andante
Moderato	80—92	moderat, potrivit	mässig bewegt	modéré
Allegretto	104—112	repejor, puţin mai rar decît Allegro	etwas lebhaft	moins vif que l'allegro

Mişcările repezi

Limba italiană	Indicaţia metronomică aproximativă	Limba română	Limba germană	Limba franceză
Allegro	120—138	repede	schnell	gai
Vivace	152—168	iute, viu	lebhaft	vivement
Presto	176—192	foarte repede	eillig	pressé
Prestissimo	200—208	cît se poate de repede	äusserst schnell	très pressé

b) *Termenii mişcărilor* (tempourilor) *gradate, progresive* [1]

Rărirea treptată a tempoului

rallentando (rall.)	— rărind treptat mişcarea, încetinind ;
ritardando (ritard.)	— întîrziind (rărind mişcarea) ;
ritenuto (rit.)	— reţinînd ;
allargando (allarg.)	— lărgind (ceva mai mult decît rall.) ;
slargando (slarg.)	— lărgind ;
slentando	— întîrziind ;
strascinando	— tărăgănind, trăgînd de timp.

[1] Hugo Riemann numeşte schimbările progresive ale tempoului cu expresia *„agogica mică"*, spre deosebire de *„agogica mare"*, prin care se înţelege totalitatea elementelor de cinetică muzicală — ritm, măsură, tempo — adică rezultanta lor superioară.

Scanned with OKEN Scanner

Accelerarea treptată a tempoului

accelerando (accel.)	— accelerînd mişcarea, iuţind ;
affretando (affret.)	— grăbind, iuţind ;
incalzando	— zorind, însufleţind, grăbind ;
precipitando	— precipitînd mişcarea ;
stretto	— îngustînd, strîmtînd mişcarea, iuţind ;
stringendo	— strîngînd mişcarea, grăbind.

În cazul că pe parcurs a fost modificat tempoul piesei muzicale, revenirea se obţine prin următorii termeni :

a tempo	— revenire la tempoul anterior ;
tempo primo (tempo I)	— revenire la tempoul iniţial ;
come prima, primo	— ca la început.

Terminologie auxiliară a mişcării

În notaţie, o serie de termeni au rolul de a spori sau micşora efectul celor principali pe lîngă care se află, cum sînt :

alcuno...	— oarecare, cîtva...
alla...	— ca în, în maniera de...
anche, ancora...	— încă, mai mult...
appena...	— abia, de-abia...
attacca...	— se începe imediat (fără întrerupere) partea care urmează
col, coll, colle...	— cu...
come...	— ca...
con...	— cu...
di nuovo...	— din nou...
doppio...	— dublu, de două ori mai...
l'istesso tempo (lo stesso tempo)	— acelaşi tempo...
...ma non troppo	— ...dar nu prea
...ma non tanto	— ...dar nu atît
meno...	— puţin mai...
molto...	— mult mai...
oppure...	— sau, ori...
ossia...	— sau...
pieno...	— plin...
più...	— mai...
poco...	— puţin mai...
poco a poco...	— puţin cîte puţin...
quasi...	— ca şi...
segue...	— urmează imediat secţiunea cealaltă.

Cînd tempoul trebuie să fie respectat cu stricteţe, fără devieri pe parcurs, se întrebuinţează termenii :

tempo giusto (giusto)	— tempo just, mişcare exactă, corectă, precisă, în măsură
con giustezza	— cu justeţe, cu precizie
ben misurato	— bine măsurat, tempo precis.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Pentru indicarea unei *mişcări libere,* ce se lasă la aprecierea interpretului. se folosesc termenii :

senza tempo	— fără tempo precis ;
a piacere	— după voie ;
ad libitum	— după voie, liber ;
rubato	— liber, rubat, tempoul se supune expresivităţii textului muzical.

*

Unii termeni [1] indică *mişcarea* şi totodată *caracterul* piesei. De exemplu :

Grave	— mişcare foarte rară (MM = 40—42) de un caracter grav, serios ;
Sostenuto	— mişcare lentă (MM = 72 — 76), cerînd o execuţie susţinută ;
Comodo	— mişcare potrivită (MM = 76—80), de un caracter comod, liniştit, calm, bine aşezat ;
Maestoso	— mişcare potrivită (MM = 80—84), de un caracter maiestuos, sărbătoresc ;
Animato	— mişcare destul de repede (MM = 116—120), de un caracter însufleţit, animat ;
Veloce, velocissimo	— repede, foarte iute.

Prin asocierea a doi termeni — *unul de mişcare şi altul de caracter* — se obţin expresii noi, care indică atît mişcarea, cît şi trăsăturile specifice ale execuţiei :

Largo affetuoso	— mişcare largă, cu afecţiune ;
Andante cantabile	— andante cantabil, curgător ;
Andante religioso	— andante religios, sever ;
Andante tranquillo	— andante liniştit, calm ;
Allegretto giocoso	— repejor şi vesel (jucăuş) ;
Allegro appassionato	— allegro cu pasiune ;
Allegro con brio	— allegro cu brio (strălucire) ;
Allegro con spirito	— allegro cu spirit.

Alţi termeni de mişcare, provenind în special din muzica de dans, indică de asemenea atît tempoul, cît şi caracterul piesei :

Tempo di valse (di walzer)	— tempo de vals, dans în mişcare vioaie şi graţioasă, în măsură ternară (3/4 şi 6/8) ;
Tempo di minuetto	— tempo de menuet, dans vechi francez, în mişcare moderată, plină de graţie şi nobleţe, în măsuri ternare (3/4 şi 3/8) ;
Tempo di mazurca	— tempo de mazurcă, dans popular polonez, de un caracter cavaleresc, în măsură ternară (3/4) ;

[1] A se vedea Giuleanu, V. şi Iuşceanu, V. *Tratat de teoria muzicii,* vol. I. Bucureşti, Ed. muzicală, 1962, p. 305.

Scanned with OKEN Scanner

Tempo di hora	— tempo de horă, dans popular românesc în mişcare liniştită, tărăgănată, în măsura 6/8 ;
Tempo di marcia	— tempo de marş, mişcare cadenţată, energică ;
Tempo di polonesa	— tempo de poloneză, dans popular polonez, în mişcare mai rară decît mazurca, cu caracter maiestuos, în măsura 3/4 ;
Tempo di bolero	— tempo de bolero, dans popular spaniol în măsura 3/4 şi în mişcare moderată, maiestuoasă ;
Alla turca	— în stil turcesc, tempo legănat ca în dansurile turceşti (indicaţie de interpretare pentru piesele în stil oriental) ;
Alla tarantella	— în stil de tarantelă, dans popular napolitan, în mişcare foarte repede, în măsurile 3/8 şi 6/8 ;
Alla siciliana	— în stil de siciliană, vechi dans din munţii Siciliei, cu caracter pastoral, mişcare moderată, legănată, în măsurile 6/8 şi 12/8 ;
Alla zampogna	— ca la cimpoi ;
Alla zingara	— în stilul muzicii ţigăneşti ;
All' ongarese	— în stilul şi maniera unui dans popular maghiar ;
Alla caccia	— în stilul cîntecelor de vînătoare.

3. Elemente de reprezentare grafică a intensităţii

În paginile anterioare s-a arătat cum cele două principale dimensiuni sonore — înălţimea şi durata — pot fi reprezentate grafic pînă la *valoarea lor absolută* (obiectivă).

Pentru redarea intensităţii (dinamicii muzicale)[1] notaţia utilizează, de asemenea, un repertoriu bogat de semne, dar de o *valoare relativă* (subiectivă) în ceea ce priveşte interpretarea şi traducerea lor.

După efectul ce-l produc, aceste semne formează două categorii distincte de intensităţi :

— *nuanţe*
— *accente*

a) *Nuanţele dinamice*

Principalele grade de nuanţe se exprimă grafic printr-o serie de expresii şi iniţiale provenind din terminologia dinamică italiană — avînd circulaţie universală —, care se trec, după caz, deasupra sau dedesubtul textului muzical înscris pe portativ.

În privinţa efectului lor distingem :

— termeni care indică o *intensitate uniformă ;*

[1] În muzică, *intensitatea* înseamnă *dinamică*, noţiune care spune mult mai mult decît volumul sonorităţilor măsurat de ştiinţă prin beli şi decibeli ; ea aparţine, în această artă, *domeniului expresiv* cu infinitele sale forme de manifestare.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

— termeni care indică *schimbarea progresivă* a intensității ;
— termeni care indică *schimbarea progresivă* atît a intensității, cît și a mișcării (tempoului).

Termeni care indică o intensitate uniformă (dinamica uniformă) :

ppp *(pianissimo possibile)*	= cît se poate de încet	câmpul intensităților liniștite ;
pp *(pianissimo)*	= foarte încet	
p *(piano)*	= încet	
mp *(mezzo-piano)*	= pe jumătate piano	câmpul intensităților medii ;
mf *(mezzo-forte)*	= pe jumătate forte	
f *(forte)*	= tare, puternic	câmpul intensităților puternice.
ff *(fortissimo)*	= foarte tare, foarte puternic	
fff *(fortissimo possibile)*	= cît se poate de tare	

Efectul fiecărei nuanțe descrise mai sus este *uniform,* modificîndu-se în momentul cînd în text apare o nuanță de alt grad :

Spațiul dinamic 1 *Spațiul dinamic 2* *Spațiul dinamic 3* *Spațiul dinamic 1*

Pentru a servi ca orientare în tehnica imprimărilor și a compoziției electronice, redăm mai jos valoarea în decibeli a intensităților unei orchestre simfonice, în diverse grade de nuanțe [1] :

ppp = 40 db ; pp = 50 db ; p = 60 db ;
mp = 65 db ; mf = 70 db ;
f = 80 db ; ff = 90 db ; fff = 100 db.

Termeni care indică o schimbare progresivă a intensității (dinamica graduală) :

crescendo (cresc.)	= crescînd intensitatea din ce în ce mai mult ;
decrescendo (decresc.)	= descrescînd intensitatea din ce în ce mai mult ;
diminuendo (dim.)	= micșorînd intensitatea din ce în ce mai mult ;
perdendosi (perd.)	= „pierzînd", lăsînd să se stingă sunetele pînă la o intensitate abia auzită ;
rinforzando (rfz.)	= întărind intensitatea (crescendo) ;
spiegando	= desfășurînd, amplificînd, dînd mai mult sunet,

[1] După Burghauser — Spelda. *Akustische Grundlagen des Orchestrierens,* op. cit., p. 82.

Termeni care indică o schimbare progresivă a intensității și totodată a mișcării :

calando = potolind, slăbind din ce în ce mai mult intensitatea și mișcarea ;
mancando = slăbind intensitatea și totodată mișcarea ;
morendo = „murind", slăbind treptat intensitatea pînă la extrema posibilitate și încetinind mișcarea ;
smorzando (smorz.) = stingînd, atenuînd intensitatea sunetelor și domolind mișcarea.

b) *Accentul dinamic*

Accentul dinamic — prin care se înțelege evidențierea intensivă a unui singur sunet — este prin definiție un *accent de expresie,* la care compozitorul apelează pentru sublinierea importanței deosebite a unui sunet față de celelalte din context.

În cazul cînd o suită întreagă de sunete trebuie să cadă sub incidența accentului dinamic, atunci el se înscrie pe fiecare dintre sunete (accent impus).

Formele (aspectele) grafice sub care accentul dinamic se întîlnește în partitură sînt următoarele :

– *portato* = sunetul susținut, subliniat ca intensitate ;
– *portato staccato* = aceeași interpretare, cu scurte întreruperi ;
> *marcato* = marcînd, apăsînd ;
> *marcato staccato* = marcînd și întrerupînd scurt ;
^ *marcatissimo* = apăsarea sunetului cu toată forța ;
^ *marcatissimo staccato* = apăsarea sunetului cu toată forța urmată de o scurtă întrerupere.

Tot pe sunete distincte (izolate), avînd efecte asemănătoare celor de mai sus, se utilizează și următoarele expresii ale accentuării dinamice :

fp (forte piano) = accentuare în forte și diminuarea bruscă a sunetului ;
sf (sforzato) sau sfz (sforzando) = accentuare evidentă și scurtă a sunetului ;
martellato = izbirea, lovirea, ciocănirea detașată a sunetului.

Interpretarea tuturor accentelor dinamice se face în funcție de fondul intensiv general pe care ele se desfășoară. De exemplu : un marcato pe fondul nuanței mezzoforte nu suportă aceeași tratare ca un marcato pe fondul nuanței forte ; un sforzando pe fondul nuanței forte nu poate fi interpretat ca un sforzando pe fondul nuanței fortissimo etc., deci se păstrează totdeauna o proporție între fondul nuanței principale a piesei și accentul dinamic folosit.

Pentru a se rezolva grafic și alte situații ce se ivesc în partitură, se utilizează expresii ajutătoare — ca și la tempo —, cu scopul de a spori ori diminua efectul nuanțelor și accentelor descrise mai înainte.

De exemplu :

assai = foarte... destul de... (pianissimo assai) ;
ben = bine... (ben marcato) ;

© 2025. GRAFOART

molto = mult... (molto piano) ;
mezzo = pe jumătate (mezzo piano) ;
mezza-voce = cu jumătate voce
più = mai... (più forte) ;
poco = puţin... (un poco piano) ;
poco a poco = puţin cîte puţin... (poco a poco cresc.) ;
pochettino = puţintel... (pochettino decresc.) ;
pochissimo = foarte puţin... (pochissimo martellato) ;
possibile = cît se poate de... (forte possibile) ;
sempre = mereu... (sempre piano) ;
simile = la fel — se va continua de aceeaşi manieră (simile marcato) ;
sotto = intensitate sub volumul normal (sotto voce) ;
subito = subit, dintr-o dată, pe neaşteptate (subito piano).

4. Elemente de reprezentare grafică a timbrului sonor

Timbrul, după cum s-a mai arătat, constituie o caracteristică unică (sui generis) a oricărei surse sonore : două viori se deosebesc între ele ca timbru, la fel două voci de sopran, fără să mai menţionăm deosebirile timbrale evidente dintre instrumentele şi vocile esenţial diferite ca structură moleculară, cum ar fi : pian şi flaut, vioară şi clavecin, soprană şi bas etc.

Drept urmare, fiecare sursă sonoră — instrument sau voce — vine cu timbrul său specific (propriu) în partitură, aşa încît alegerea de către compozitor a aparatului vocal şi instrumental pentru care scrie opera sa este, în fapt, o alegere a timbrurilor prin mijlocirea cărora doreşte să se exprime.

Scriind, spre exemplu, o partitură pentru cvartetul de coarde, deducem că timbrul rezultant va fi cel al ansamblului respectiv (două viori + violă + cello).

Scriind un concert pentru pian şi orchestră, partitura va reda timbrurile respectivului instrument solistic şi al orchestrei acompaniatoare etc.

În consecinţă, prin însăşi alegerea vocilor şi instrumentelor pentru care se scrie opera de artă, se redă în partitură timbrul lor, ceea ce se obţine cu semnele obişnuite de notaţie.

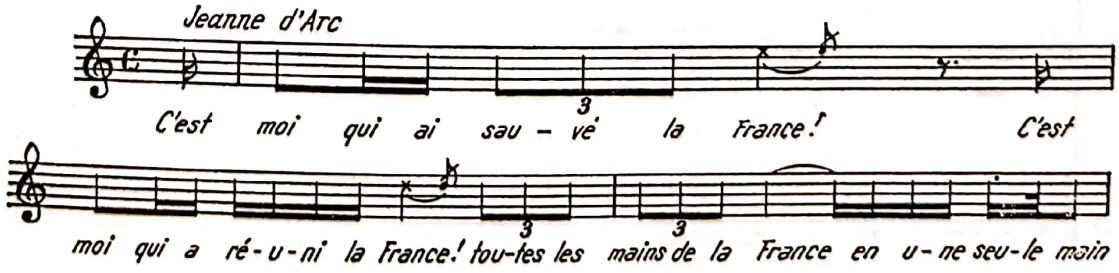
Atît vocile, cît şi instrumentele muzicale sînt însă capabile de multe alte efecte (jocuri) de timbruri decît cele ce emit în mod normal.

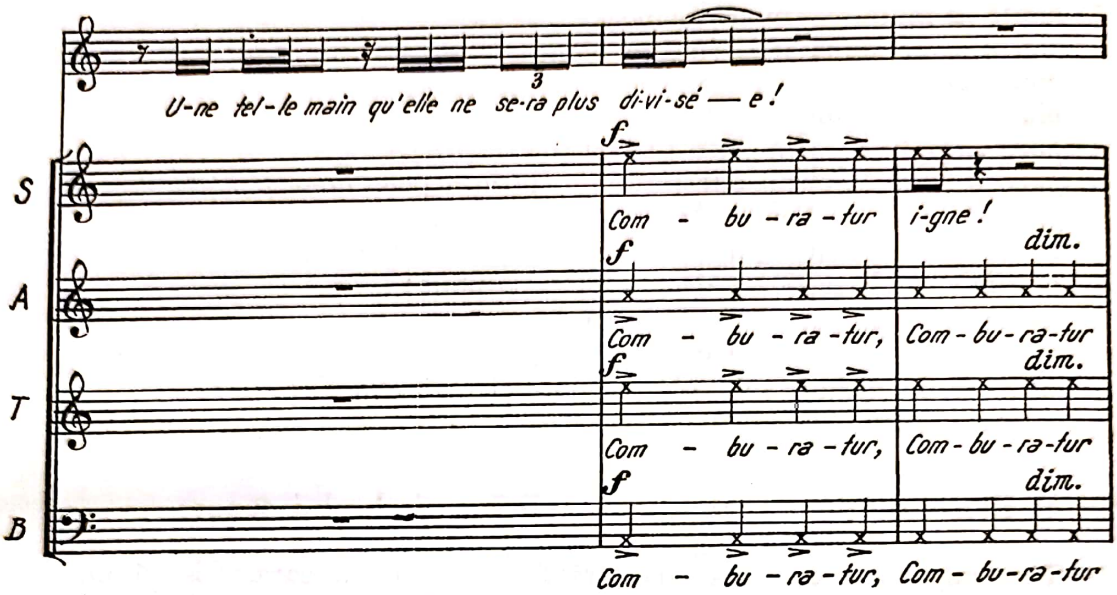
Pentru astfel de efecte se întrebuinţează semne grafice speciale cum sînt :

a) *la voci*

— strigăturile se redau prin note în formă de cruciuliţă :

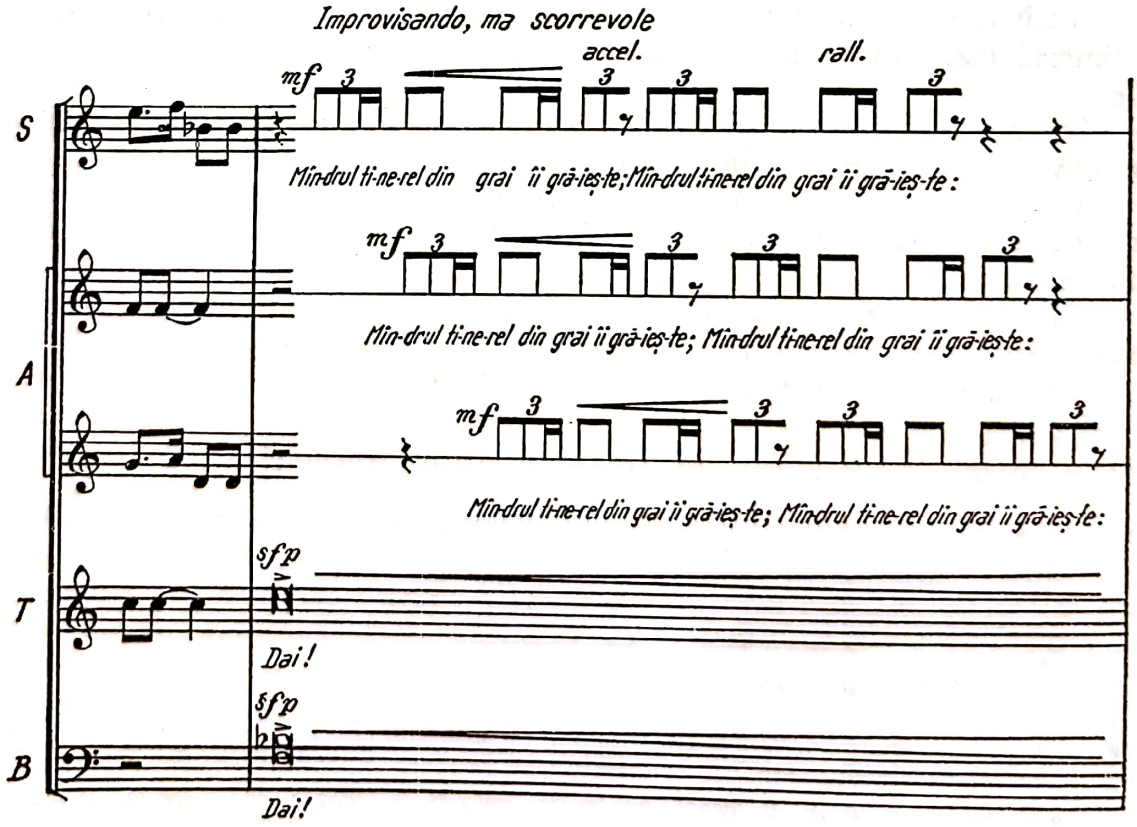
A. Honegger — IOANA d'ARC PE RUG





— recitările şi declamaţiile textului vorbit se notează numai prin desenul ritmic, fără să se precizeze înălţimile notelor :

Sigismund Toduţă — NAINTE-MI DE CURŢI



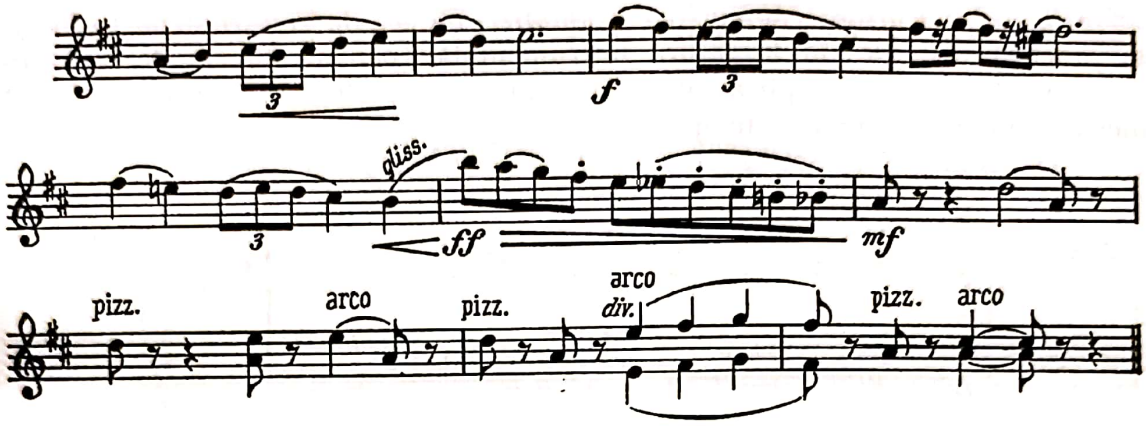
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

b) *la instrumente*

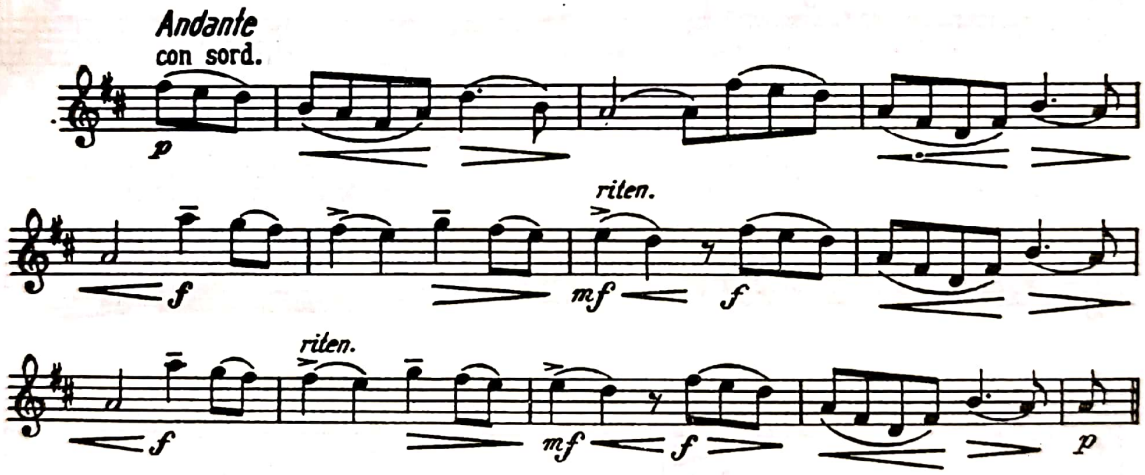
— efectele de *pizzicato* pentru coarde :

P. I. Ceaikovski — SIMFONIA VI, p. II



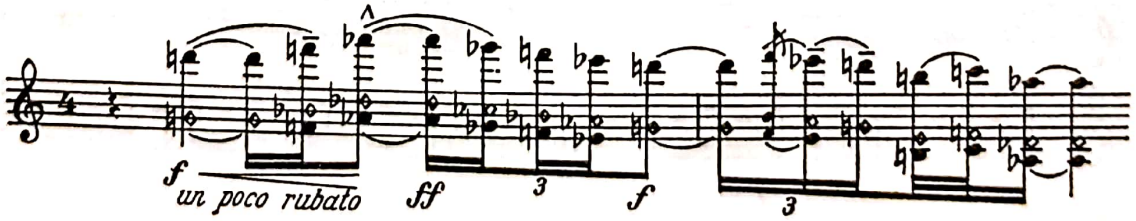
— efectele de *surdină* pentru coarde :

I. P. Ceaicovski — SIMFONIA VI, p. I



— cu semne speciale (note în formă de romb sau cu un cerc deasupra) se notează şi *flajeoletele* pentru instrumentele de coarde :

George Enescu — SONATA III PENTRU PIAN ŞI VIOARĂ



Partitura contemporană aduce însă mult mai multe semne grafice pentru redarea diferitelor efecte de timbru, utilizate cu precădere în muzica experimentală. [1]

[1] A se vedea *Procedee noi de notaţie,* pag. 101.

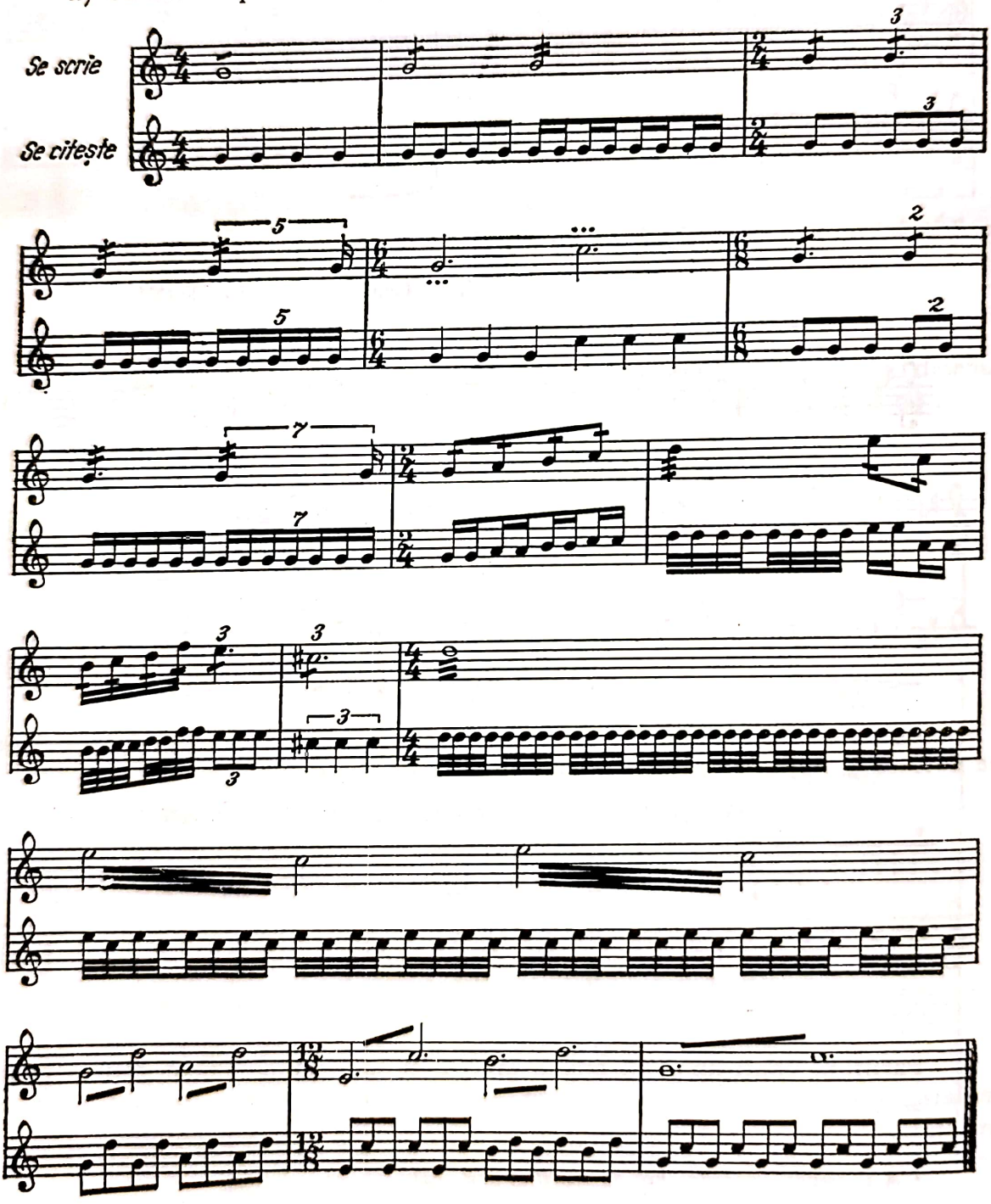
Scanned with OKEN Scanner

5. Abreviaţiuni (prescurtări) în notaţia muzicală tradiţională

În scopul de a nu se încărca partitura muzicală cu prea multe detalii de execuţie şi totodată pentru a se reduce spaţiul grafic, se întrebuinţează uneori *semnele de prescurtare (abreviere) a notaţiei,* un fel de coduri stenografice care se practică mai ales în literatura instrumentală (pentru ştimele de orchestră).

Adreviaţiunile se aplică, obişnuit, următoarelor elemente alc notaţiei : ritm, metru, ornamente, nuanţe, tempo.

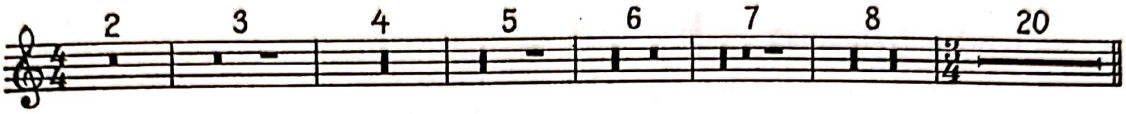
a) Semne de prescurtare(abreviere) pentru ritmică :



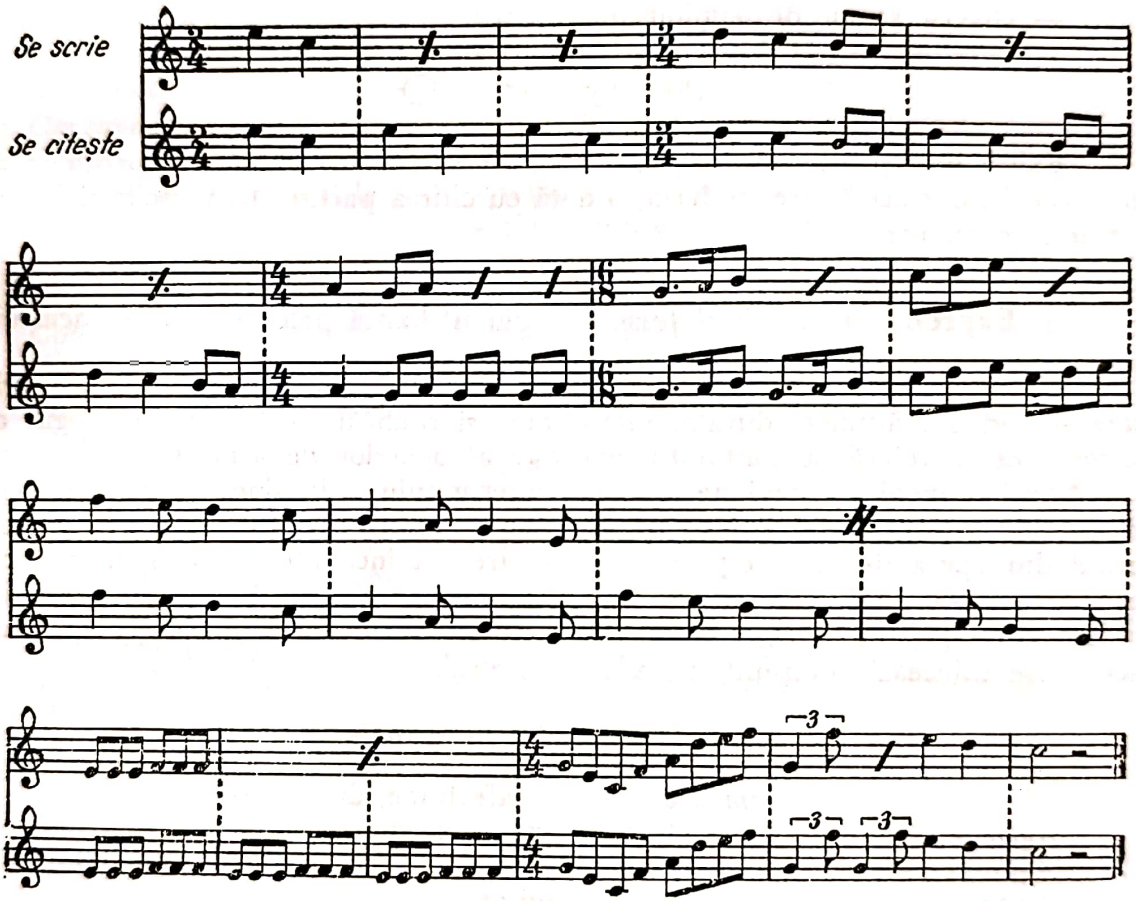
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Prescurtări de pauze utilizate mai ales în notaţia veche preclasică, iar azi în ştimele de orchestră :

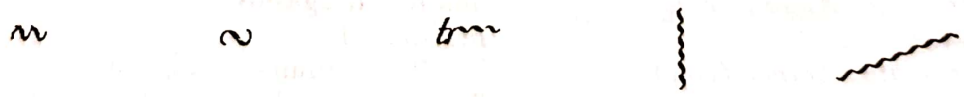


b) Prescurtări de măsură sau fragmente de măsuri (timpi) :



c) Prescurtări de ornamente :

mordent grupetto tril arpeggiato glissando



d) Prescurtări de nuanţe :

pp (pianissimo) ; p (piano) ; mf (mezoforte) ; f (forte) ; sfz (sforzando) etc.

e) Prescurtări ale indicaţiilor de tempo :

rit. (ritenuto) ; rall. (rallentando) : accel. (accelerando) ; allarg. (allargando).

Scanned with OKEN Scanner

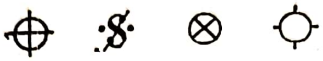
f) Semne de prescurtare (abreviere) indicînd repetările textului muzical sau a fragmentelor acestuia :

— repriza (reluarea)

— Dal segno 𝄋 al Fine (de la semnul 𝄋 pînă la fine) ;

— D. C. al Fine (de la început pînă la Fine) poi segue la Coda (apoi urmează Coda) ;

— Diverse semne de trimitere cum sînt :



Există încă şi alte abreviaţiuni care privesc *tehnica vocală şi instrumentală de execuţie*, dar acestea se studiază, o dată cu citirea partiturii, la vocile şi instrumentele respective.

6. Expresia muzicală şi terminologia utilizată pentru redarea acesteia

Notaţia tradiţională utilizează — în afară de semnele convenţionale prin care se redau înălţimea, durata, intensitatea şi timbrul — un catalog bogat de termeni ce se referă la conţinutul expresiv al operelor de artă şi la caracterul lor. Aceşti termeni au rolul de a sugera interpretului atitudinea, stările sufleteşti şi emoţiile încercate de compozitor, iar uneori ambianţa şi atmosfera ce se desprind din opera de artă respectivă. Ei se trec la începutul piesei muzicale, ori pe parcurs — dacă a intervenit o schimbare a caracterului iniţial. Mai jos redăm catalogul termenilor de expresie — în versiunea italiană — aşa cum aceştia se utilizează, obişnuit, pe plan universal.

Catalogul termenilor de expresie[1]

Affettuoso, Affettuosamente	— cu afecţiune, dulce, expresiv
Agevole	— agil, uşor, sprinten
Agilamente	— cu uşurinţă, cu sprinteneală
Agitato	— agitat
Allegrezza (con)	— cu veselie
Amabile	— cu amabilitate
Amaro, Amarezzo (con)	— dureros, amar, cu amărăciune
Amorevole	— amoros, dulce, plăcut
Amoroso, Amore (con)	— amoros, drăgăstos
Animando	— însufleţind
Animato, Anima (con)	— însufleţit, animat, vioi, viu
Aperto	— deschis, limpede, clar, senin, curat, sincer
A piacere	— după voie, liber
Appassionato, Passione (con)	— cu pasiune, cu patimă

[1] Ordinea de succesiune a termenilor este alfabetică spre a fi mai uşor utilizaţi la nevoie.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Ardente — arzător, înfocat, curajos, viu
Arioso — cantabil

Bravura (con) — cu bravură
Brillante — strălucitor
Brio (con) — cu strălucire, cu spirit, cu brio
Buffo — comic, hazliu
Burlesco — burlesc, comic, glumeţ, satiric

Calando — coborînd, slăbind, pierzînd vigoarea
Calmo (con) — calm, liniştit, potolit
Calore (con) — cu căldură, cu ardoare, cu pasiune
Cantabile — cantabil, melodios, cu expresivitate
Cantando — cîntînd, cu expresie caldă de voce
Capriccioso — capricios
Carezzando, Carezzevole — mîngîietor, dezmierdător
Chiaro — clar, limpede, distinct
Comodo, Commodo — comod, liniştit, aşezat, calm
Commovente — mişcător, emoţionant
Concitato — agitat, turburat, neastîmpărat

Discretamente, Discrezione (con) — cu discreţie, cu rezervă, cu reţineri
Debile — debil, şubred
Deciso — decis
Declamando, Declamato — în stil declamatoriu
Delicato, Delicatezza (con) — cu delicateţe
Disperazione (con) — cu disperare, cu desnădejde
Divozione (con) — cu devoţiune, cu devotament
Dolce, Dolcissimo — dulce, plăcut, foarte dulce, foarte plăcut
Dolente — îndurerat, mîhnit
Dolore (con) — cu durere
Dondolante — legănător
Duolo (con) — cu durere, cu jale
Drammatico — dramatic

Eco lontano — ecou îndepărtat
Effusione (con) — cu efuziune, cu revărsare a sentimentelor
Eguale — egal
Eleganza (con) — cu eleganţă
Elegiaco — elegiac, trist, visător, melancolic
Elevato — înalt, sublim
Energico — energic
Eroico — eroic
Esitando — ezitînd
Espansione (con) — cu expansiune, cu vioiciune
Espressivo, Espressione (con) — expresiv, viu, clar
Estinto, Estinguendo — stins, slab, încet, stingînd

Scanned with OKEN Scanner

Facetamente — glumeţ, mucalit
Facezia (con) — cu umor, glumeţ
Fastoso — pompos, cu fast
Fermezza (con) — cu fermitate, cu hotărîre, cu siguranţă
Feroce — feroce
Fervido, Fervidamente — fierbinte, cu căldură, cu zel, cu pasiune
Fervore (con) — cu fervoare, cu ardoare
Festivo — festiv, sărbătoresc
Fiero, Fierezza (con) — cu mîndrie, cu forţă
Finezza (con) — cu fineţe
Flebile — trist, cu jale, duios, plîngător
Forza (con) — cu forţă
Freddo — rece, nepăsător, indiferent
Frenetico — frenetic
Fresco, Frescamente — proaspăt, nou, vesel, voios
Funebre — funebru
Fuoco (con) — cu foc, cu pasiune
Furioso — cu furie

Gaio — plăcut, vesel
Galante, Galantemente — galant, gentil, graţios, agreabil
Garbo (con) — cu fineţe, cu delicateţe, cu graţie
Generoso — generos, cu avînt
Giocoso — vesel, jucăuş
Gioia (con) — cu bucurie, exuberanţă
Grandezza, Grandioso — cu grandoare, cu măreţie
Grave — solemn, grav
Grazia (con), Grazioso — cu graţie
Guerriero — războinic
Gusto (con) — cu gust, cu plăcere

Imperioso — poruncitor
Impetuoso, Impeto (con) — impetuos, cu avînt, energie, violenţă
Incalzando — încălzind, intensificînd
Incisivo — incisiv, tăios, muşcător
Indeciso — nedecis
Innocente — inocent, cu nevinovăţie
Inquieto — neliniştit, turburat
Intrepido — intreprid, îndrăzneţ, cutezător, curajos
Irato — cu mînie (mînios)
Ironicamente — ironic
Irresoluto — nehotărît, nedecis

Languido — istovit, slăbit, descurajat, obosit
Lagrimendo — plîngînd
Lamenta all'antica — lamentaţie în stil vechi (arie tristă)
Lamentabile, Lamentoso — plîngător, tînguitor, trist, jalnic
Leggiero (legg.) — uşor, lejer, sprinten, delicat
Liberamente — liber

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Licenza (con) — cu libertate în interpretare
Lontano — de departe, îndepărtat
Lugubre — lugubru
Lusingando — linguşitor

Maestoso, Maesta (con) — maestos, cu măreţie
Maestevole — nobil, demn
Malinconico — melancolic, trist
Marciale — în stil de marş (tempo de marş)
Marziale — războinic, marţial, solemn
Mesto — trist
Militarmente — milităreşte
Misterioso — misterios
Morbido, con morbedezza — morbid, mieros, dulceag, moale
Mosso — mişcat, vioi
Moto (con) — mişcat, cu antren
Mobile — mobil, suplu

Narrante — povestind, istorisind

Parlando — spunînd, vorbind (stil de interpretare apropiat de vorbire)
Pastorale — pastoral, cîmpenesc
Patetico — patetic, emoţionant, mişcător
Pesante — apăsător, greoi
Piacevole, Piacevolmente — plăcut, agreabil, graţios
Piacevolezza (con) — cu afabilitate, cu farmec, cu plăcere
Piangendo, Piangevole — plîngînd, plîngăreţ
Placido — calm, liniştit
Pomposo — pompos, ceremonios, impozant

Quieto — liniştit

Ravvivando — însufleţind, înviorînd, înteţind
Recitando — recitînd
Religioso — religios (în stil)
Risoluto, Risoluzione (con) — hotărît, ferm
Rubato — mişcare (desfăşurare) liberă, interiorizată
Rustico — rustic (ca la ţară)

Scherzando, Scherzoso — glumeţ, jucăuş
Scintillante — scînteietor
Sciolto — degajat, dezlegat, liber, sprinten
Scorrevole — curgător, fluid
Secco — sec, uscat
Semplice — simplu, sincer
Sentimento (con) — cu simţire, cu interiorizare
Sentito — sincer, simţit, cu sensibilitate

Scanned with OKEN Scanner

Sereno	— senin clar, pur
Severita (con)	— serios, cu severitate
Slancio (con)	— cu avînt, impetuozitate, elan
Soave, Soavita (con)	— suav, cu suavitate, dulceață, delicateţe
Sonore, Sonevole	— sonor, cu tărie, cu amploare
Sordamente	— mut, înăbuşit
Sospirando	— suspinînd
Sostenuto	— susţinut
Spianato	— unit, egal, neted
Spiritoso, Spirito (con)	— cu spirit
Strepitoso	— zgomotos, gălăgios
Teneramente, Tenerezza (con)	— cu frăgezime, cu afecţiune, cu tandreţe
Tempestoso	— impetuos, aprig
Tranquillo	— liniştit
Transporto (con)	— cu emoţie, cu uitare de sine
Trattenuto, Trattenando (tratt.)	— reţinut, reţinînd, întîrziind
Trionfante	— triumfător, victorios
Triste, Tristezza (con)	— trist, cu tristeţe
Tumultuoso	— tumultos, furtunos, vijelios
Vibrato	— vibrant, energic, puternic
Vigoroso, Vigore (con)	— viguros, cu vigoare, cu forţă
Villereccio	— rustic, ţărănesc, cîmpenesc
Volubilita (con)	— cu spontaneitate, cu mobilitate

In formularea lapidară şi concisă a fiecăruia dintre termenii de expresie sînt incluse — şi deci virtuale — elementele limbajului folosite de compozitor, toată forţa emoţională a muzicii sale, urmînd ca interpretul să le dea viaţă adăugînd, desigur, propriul său mod de a le înţelege şi traduce, adică personalitatea sa.

Dar chiar atunci cînd asemenea termeni nu sînt menţionaţi expres în partitură, interpretul trebuie să-i deducă din factura componistică şi conţinutul operei de artă, aşa cum sugera Leopold Mozart, tatăl genialului compozitor : „Eu ştiu bine că la începutul unei piese muzicale se găsesc diverse indicaţii ale mişcării şi expresiei, dar toate acestea îşi au gradele lor, care nu pot fi indicate prin nici o formulă.

Să descoperiţi sentimentele pe care compozitorul a voit să le transmită şi să vă pătrundeţi voi înşivă de aceste sentimente". [1]

[1] După Willems, Edgar. *Le rythme musical.* Paris, Presses Universitaires de France, 1954, p. 84.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

B. PROCEDEE NOI DE NOTAŢIE UTILIZATE ÎN CREAŢIA CONTEMPORANĂ [1]

Respectaţi vechiul, interesîndu-vă însă permanent de ceea ce este nou."

ROBERT SCHUMANN

Pînă în timpurile noastre, orice inovaţie intervenită în domeniul notaţiei muzicale se adăuga unui fond de semne deja existent, adică se grefa pe scrierea tradiţională.

Fenomenul de creaţie de astăzi are însă aspecte multiple ce nu mai pot fi redate în întregime prin notaţia tradiţională.

De altfel, inovările în sistemul de scriere al unui limbaj — fie el vorbit sau artistic — n-au constituit niciodată doar o problemă de grafie, ci, înainte de orice, ele au reflectat schimbările şi transformările intervenite în însăşi structura limbajului respectiv.

Printre cauzele mai importante care au generat noi procedee în scrierea muzicală contemporană menţionăm :

— schimbările radicale survenite în conceptul de creaţie ;

— dezvoltarea muzicii electronice, concrete şi aleatorice ;

— îmbogăţirea arsenalului orchestral cu noi instrumente muzicale (undele Martenot, instrumente electrice şi electronice, banda magnetică etc.) ;

— întrebuinţarea de noi efecte sonore în tehnica instrumentală şi vocală fără corespondent în muzica tradiţională ;

— introducerea în partitură a vorbirii pure, a şoaptei, a murmurului, a cîntecului vorbit *(Sprachgesang)* şi a altor efecte timbrale apropiate de graiul vorbit (partitura verbală) ;

— apariţia în creaţie a unor forme numite „deschise", care solicită pe interpret să compună şi să improvizeze el însuşi — la rigoare chiar în timpul concertului — după jaloanele propuse de partitura compozitorului nr. 1 ;

— tendinţa de a matematiza relaţiile dintre elementele limbajului muzical şi de a se lucra prin calcule şi procedee strict matematice, mai ales în operaţiuni de analiză a operelor de artă ;

— caracterul extrem de personal al unor lucrări din domeniul muzicii experimentale, aducînd pe compozitor în situaţia de a-şi crea un mod propriu de notare şi a face trimiteri consistente la legendă.

Faţă de o atît de mare diversitate a mijloacelor noi intervenite în creaţie, este normal ca partitura contemporană să arate, de asemenea, foarte divers : uneori ca o listă de laborator acustic în care cifrele şi relaţiile matematice au luat locul notelor, alteori ca un amestec hieroglific în care nu ne-am putea orienta dacă n-ar exista trimiterile la legendă ; în alte cazuri ca o autentică şi inspirată operă de artă grafică în culori, linii şi desene.

Aşadar, diagramele, frecvenţele, simbolurile, matricele, liniile, culorile, figurile geometrice, algoritmurile şi încă alte elemente similare au îndepărtat aproape complet din partitură semnele notaţiei tradiţionale.

---

[1] Vorbim de *procedee*, şi nu de un *sistem închegat*, întrucît, în creaţia contemporană, între diferitele procedee de notaţie nu sînt multe trăsături comune, ci, dimpotrivă, se folosesc mijloace cu totul personale, uneori variind de la compozitor la compozitor.

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate că orientarea într-o asemenea partitură pune destule probleme şi prezintă dificultăţi evidente interpretului, în măsura în care redă opere de o autentică valoare artistică, ea trebuie analizată, descifrată, cunoscută şi introdusă în circuitul obişnuit al bunurilor culturale — ca o datorie a teoriei şi practicii artistice a timpului nostru.

Deşi noile procedee de notaţie au în vedere mai multe dimensiuni decît notaţia tradiţională, în studiul nostru le vom trata tot în funcţie de cele patru însuşiri sonore — *înălţime, durată, intensitate şi timbru* —, analizînd mai întîi modul cum aceste însuşiri sînt notate în unele creaţii contemporane, iar apoi şi alte aspecte ale notaţiei actuale. [1]

1. Noi procedee de notaţie privind înălţimea sonoră

Elementele grafice tradiţionale prin care se redă înălţimea sonoră — adică *notele, alteraţiile, portativul* şi *cheile* — primesc aspecte variate în partitura contemporană.

a) Cu privire la *note* se remarcă, în primul rînd, tendinţa ca ele să reprezinte numai înălţimea sonoră, nu şi durata, mai ales în partiturile în care această dimensiune — durata — este redată prin unităţi orare (secunde şi minute) sau prin unităţi metrice (milimetri şi centimetri de partitură ori de bandă magnetică).

Dintre variatele *figuri de note cu alteraţiile respective,* întîlnite în partitura contemporană, vom menţiona pe cele mai obişnuite.

— Pentru *notaţia precisă* a înălţimii :

= notă naturală, nealterată (bobul notei plin) ;

= notă alterată (bobul notei gol) ;

= notă naturală, nealterată (bobul notei gol) ;

= notă alterată (bobul notei plin) ;

= notă naturală ;

= notă alterată coborîtor ;

= notă cu diez (cu punct sus şi la stînga) ;

= notă cu bemol (cu punct jos şi la stînga).

Toate alteraţiile tradiţionale — diez, bemol, dublu-diez, dublu-bemol — au valoare numai pentru notele înaintea cărora se află (efect loco).

---

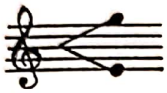
[1] Vezi Karkoschka, Erhard. *Das Schriftbild der Neuen Musik.* Stuttgart, Hermann Moeck Verlag — Celle, 1965.

© 2025. GRAFOART

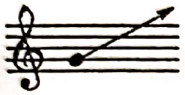
Scanned with OKEN Scanner

— Pentru *notația neprecisă* a înălțimii (înălțimea ad libitum), întîlnită frecvent în partitura contemporană, se întrebuințează semnele :

= se ia un sunet la alegere dintre cele cuprinse între săgeți ;

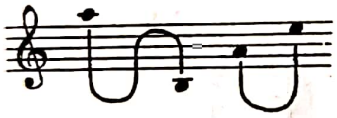
 = se alege unul din cele două sunete ;

= mers intonațional liber în spațiul indicat de cele două note ;

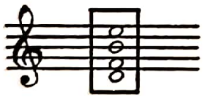
 = mers ascendent începînd cu un sunet precis și terminînd cu un sunet neprecis (la alegerea interpretului) ;

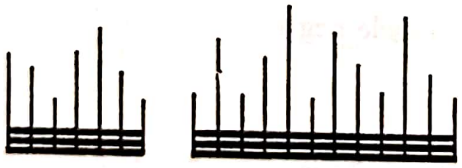
= același procedeu, însă în sens coborîtor ;

= se parcurge întregul sistem de note indicat de sinuozitățile liniei (se dă, așadar, numai registrul) ;

 = patru sunete la alegere ;

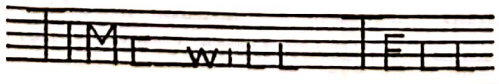
= se poate alege orice sunet din cele cuprinse în granițele notate.

 = se alege unul din sunetele cuprinse în casetă ;

 = desfășurarea înălțimilor urmează drumul aproximativ al capetelor de linii (lipsește bobul notelor care fixa înălțimea precisă pe portativ) ;

△ = cel mai acut sunet al unui instrument ;

▽ = cel mai grav sunet al unui instrument ;

 = înălțimile sunetelor sînt indicate — aproximativ — de mărimea literelor din textul vorbit (partitură verbală).

b) Cu privire la *portativ*, acesta își păstrează în puține cazuri forma tradițională, apărînd în unele partituri contemporane fie decupat (întrerupt), fie încadrat de casete de forme geometrice diferite, fie micșorat ca număr de linii sau augmentat cu numeroase alte linii. El dispare însă complet din partiturile electronice, partiturile vorbite și cele pe bază de grafică (desen artistic sau desen tehnic).

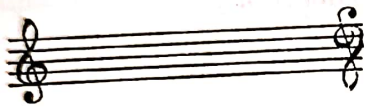
c) Se utilizează, de asemenea, și alte semne în locul *cheilor* tradiționale :

↑ = cheia *sol* (de violină) ;

↓ = cheia *fa* (de bas) ;

= cheia *sol* (de violină) ;

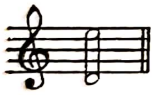
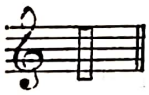
= cheia *fa* (de bas) ;

 = portativul cu una din chei răsturnată indicînd posibilitatea ca partitura să fie citită și prin întoarcere.

d) În literatura pentru instrumentele cu claviatură (pian, orgă) sînt utilizate din ce în ce mai mult *acordurile alcătuite din sunete alăturate* (secunde mari și mici), denumite din această cauză acorduri *cluster* [1], ce se formează între un sunet fundamental și vîrful acordului, astfel :

se scrie : se execută :

Acordurile *cluster* se notează și ele diferit, conform cu structura fiecăruia :

 *sau*  = cluster pe clapele albe ;

sau = cluster pe clapele negre ;

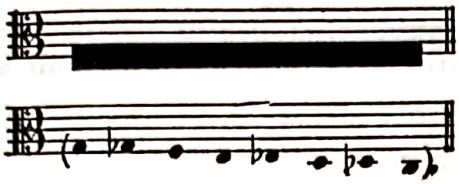
= cluster cromatic (clape albe și negre) ;

= cluster flajeolet (clapele negre apăsate, înăbușite, mute).

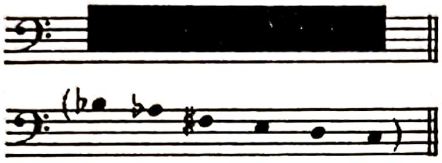
[1] In limba engleză, *cluster* = mănunchi, grup, ciorchine — noțiune introdusă în terminologia de specialitate de către compozitorul american Henry Dixon Cowell (1897—1974).

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner



= cluster cromatic pe orizontală, indicînd durata (întinderea petei negre) şi notele cu care se va realiza (trecute dedesubt) ;

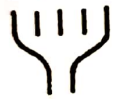


= cluster din tonuri întregi (notele se trec dedesubtul clusterului)

Efectul „cluster" diferă după tehnica prin care se execută :

= cu vîrful degetelor ;

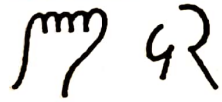
= cu vîrful degetelor închise ;



= cu podul palmei închis ;

= cu podul palmei deschis ;

= cu marginea mîinii ;



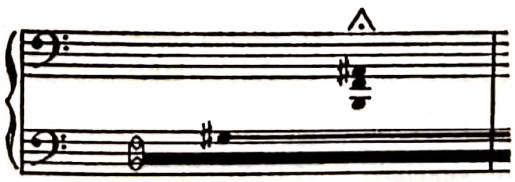
= cu pumnul ;

= cu antebraţul ;

= cu cotul ;

= cu talpa ghetei (la orgă).

Apar, de asemenea, în partitură acordurile numite de *rezonanţă* — peste un acord cluster cu armonicele sale se adaugă alte acorduri ce se lasă auzite prelung (cu coroană) :



Scanned with OKEN Scanner

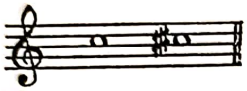
e) Un catalog variat de semne este întrebuinţat pentru redarea *microintervalelor (microsunetelor) muzicale,* spre care îşi îndreaptă tot mai mult atenţia compozitorii de astăzi.

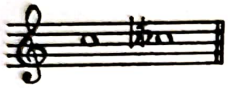
Notarea sferturilor de ton

În *ediţiile româneşti* [1]

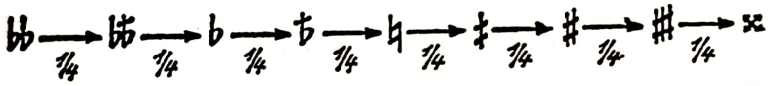
jumătate diez urcă intonaţia cu 1/4 ton

jumătate bemol coboară intonaţia cu 1/4 ton


un diez şi jumătate urcă intonaţia cu 3/4 de ton


un bemol şi jumătate coboară intonaţia cu 3/4 de ton

O notare micrometrică, în sistemul sfert de ton, cu aceste semne, se prezintă astfel :



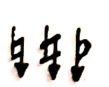
Culegerile româneşti de folclor utilizează, de asemenea, pentru notarea sfertului de ton şi semnele : [2]

= 1/4 ton în urcare ;

= 1/4 ton în coborîre.

În *ediţiile străine* găsim notat sfertul de ton şi astfel :

= 1/4 ton în urcare ; [3]

 = 1/4 ton în coborîre ;

= 1/4 ton în urcare ; [4]

= 3/4 ton în urcare ;

[1] După George Enescu. *Sonata III pentru pian şi vioară,* Bucureşti, Ed. muzicală.
[2] După Béla Bartók. *Scrieri mărunte despre muzica populară românească.* Adunate şi traduse de Const. Brăiloiu. Bucureşti, 1937, p. 9.
[3] După M. Kagel. *Sextetul de coarde.*
[4] După S. Pendereski. *Anaklasis.*

© 2025. GRAFOART

= 1/4 ton în coborîre ;

= 3/4 ton în coborîre.

f) *Notarea altor microintervale (microsunete)*

În ultimul timp, teoreticienii şi cercetătorii muzicii populare arabe[1] constatînd prin aparate acustice speciale că în unele melodii urcările şi coborîrile se fac procentual — cu 20%, 30%, 40% dintr-un ton — au adoptat următoarele semne :

= urcă intonaţia cu 20% ;

= „ „ „ 30% ;

= „ „ „ 40% ;

= coboară intonaţia cu 20% ;

= „ „ „ 30% ;

= „ „ „ 40% ;

Urcările microtonice din muzica populară indiană se însemnează de către europeni prin semnul plus (+), iar coborîrile prin semnul minus (—), dedesubtul sau deasupra notelor. Urcările sau coborîrile microtonice mai mari se notează prin dublul acestor semne : ++ sau — —

Ele se traduc în mod variat ca intonaţie, servind, printre altele, la redarea treimilor de ton din sistemele modale hinduse.[2]

2. Noi procedee de notaţie privind durata sunetelor

În multe partituri contemporane, *durata (ritmul)* şi *tempoul* sînt concepute ca elemente extrem de labile în discursul muzical ; de aceea, însemnarea şi încadrarea lor grafică se face cu multă aproximaţie sau se lasă la aprecierea interpretului (ad libitum).

a) *Semne speciale pentru durate*

= durată cît se poate de scurtă ;

= durată corespunzînd în partitură cu lungimea liniei orizontale ;

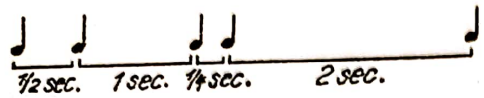
= durată cît se poate de lungă ;

= durată ad libitum ;

[1] După Salah el Mahdi. *La musique arabe*. Paris, Ed. Alphonse Leduc, 1972, p. 36—37.

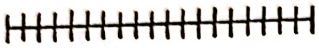
[2] A se vedea *Modurile populare hinduse*, pag. 276.

Scanned with OKEN Scanner

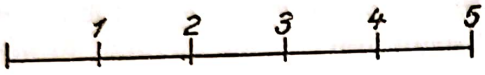


= ritmica este direct proporţională cu distanţa grafică dintre sunete ;

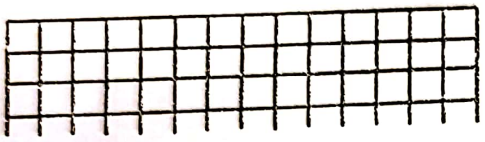
= durate exprimate prin număr de secunde ;



= durate exprimate prin milimetri de hîrtie sau de bandă magnetică ;



= durate exprimate prin centimetri de bandă magnetică ;



= durate exprimate prin ţoli, o casetă valorînd 3 ţoli (un ţol fiind egal cu 25,4 mm.) ;

= 1' durata unei pagini complete de partitură, desfăşurările interioare ale duratelor fiind la voia interpretului ;

70" = idem durata unei pagini de 70" ;

S = pauze ad libitum ;

= execuţie cît se poate de rapidă ;

= idem execuţie cît se poate de rapidă a grupului de note respectiv ;

= repetarea cît se poate de repede a duratei iniţiale ;

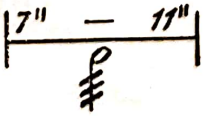
= o grupare de durate din care interpretul are libertatea de a alege nu numai sunetele, ci şi ordinea lor de succesiune, precum şi direcţia ;

= coroană de durată *scurtă ;*

= coroană de durată *mijlocie ;*

= coroană durînd pînă la *stingerea completă* a sunetului ;

= tremolo cît se poate de repede ;



= tremolo timp de 7—11 secunde.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

b) *Semne speciale pentru tempoul pieselor muzicale*

Dintre noile semne grafice prin care se redă tempoul menţionăm :

— primele litere ale alfabetului latin, cu semnificaţia :

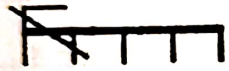
A = mişcare repede ;
B = mişcare mijlocie ;
C = mişcare rară.

— primele litere ale alfabetului grec, cu semnificaţia :

α = mişcare repede ;
β = mişcare mijlocie ;
γ = mişcare potrivită ;
δ = mişcare foarte rară ;

— semne diferite cu caracter agogic :

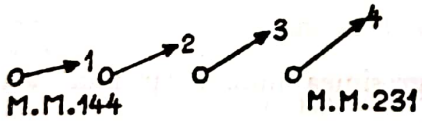
= un grup de note în *accelerando ;*


= un grup de note în *ritardando ;*

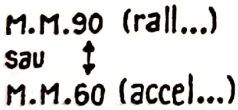
= accelerando ;

= ritardando ;

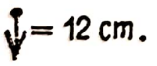
= pasajul cuprins între acolade se executată *ad libitum* ca tempo ;



= patru grade diferite de tempo între MM 144 şi MM 231, schimbările de tempo fiind marcate de vîrful săgeţilor ;

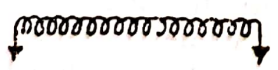


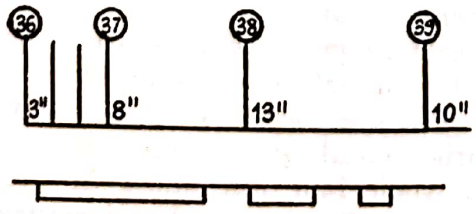
= indicaţie de tempo cu dublu sens, urmînd ca interpretul să aleagă pe cea preferată ;



= tempo *ad libitum* pe distanţa de 12 cm. de partitură ;

= între săgeţi, tempo ad libitum ;


= idem ;



= tempoul indicat prin linii verticale şi prin secunde ;

= cu cît casetele care reprezintă sunete sînt mai lungi, cu atît tempoul este mai larg, şi viceversa.

3. Noi procedee privind notarea intensității sonore

Pentru intensitate nu apar prea mult semne grafice noi, fiind utilizate, în general, cele tradiționale, care au calitatea de a fi scurte (stenografice) și totodată sugestive.

Consemnăm totuși și aici unele noutăți introduse în partitură privind intensitatea, cum sînt :

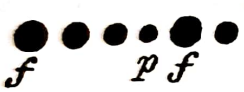
= intensitate ad libitum ;

= se trece prin toate treptele dinamice de la forte în jos ;

= idem, de la piano în sus ;

= crescendo de la piano în sus ;

= decrescendo de la forte în jos ;

 = nuanțele se gradează în raport cu mărimea bobului notei ;

= nuanțe în raport cu grosimea liniilor (primul caz, piano ; al doilea caz, forte) ;

= nuanțe în raport cu grosimea literelor unui cuvînt (în partitura vocală).

4. Noi procedee de notație a timbrului sonor

Notarea timbrului prezintă cele mai multe noutăți în partitura contemporană : pe de o parte — din cauza surselor sonore îmbogățite cu mult față de cele tradiționale ; iar pe de alta — din cauza efectelor de timbru cu totul inedite ce se cer realizate chiar și la instrumentele clasice.

Sînt notate cu semne speciale noi efecte în genul vibrato, frullato, pizzicato, tremolo etc., apoi lovirea instrumentului cu palma, cu degetele, cu bucăți de lemn sau de metal și multe alte efecte similare menite să ridice pe primul plan, în compoziția actuală, expresia timbrurilor vocale și instrumentale.

Aproape fiecărui instrument și chiar vocii i-au fost aduse în partitură numeroase semne noi, prin care se cer realizate efecte de timbru inexistente în muzica tradițională, a căror prezentare însă depășește cadrul acestei lucrări.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

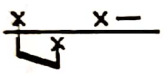
În cele ce urmează, ne rezumăm în a reda numai unele efecte de timbru impuse astăzi *partiturii vocale,* urmînd ca semnele privind timbrul instrumental să fie extrase după legenda dată de compozitor sau, în cazul că aceasta lipseşte, după semnificaţia (traducerea) ce rezultă din forma grafică a semnelor respective.

Multe dintre semnele grafice privind timbrul vocal provin din stilul numit „*Sprachgesang*" (cîntare apropiată de vorbire), utilizat în unele creaţii contemporane, şi din stilul mixt *vorbire + cînt,* prin care înţelegem îngemănarea în discursul muzical a celor două forme de exprimare ale limbajului omenesc.

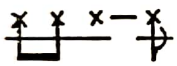
Redăm mai jos semnele mai obişnuite pentru ambele stiluri.

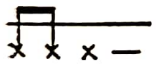
Notaţia efectelor de timbru în partitura vocală

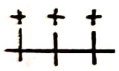
= partitură vorbită

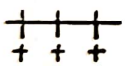

= vorbe cîntate cu înălţimi schimbătoare (neprecise)

= idem cu înălţimi nefixate


= idem cu înălţimi cît se poate de acute

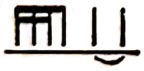

= idem cu înălţimi cît se poate de grave


= murmur cît se poate de acut

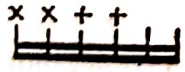

= murmur cît se poate de grav

= sunet surd, fără culoare

= şoptit


= fără voce tare, şoptit, murmurat

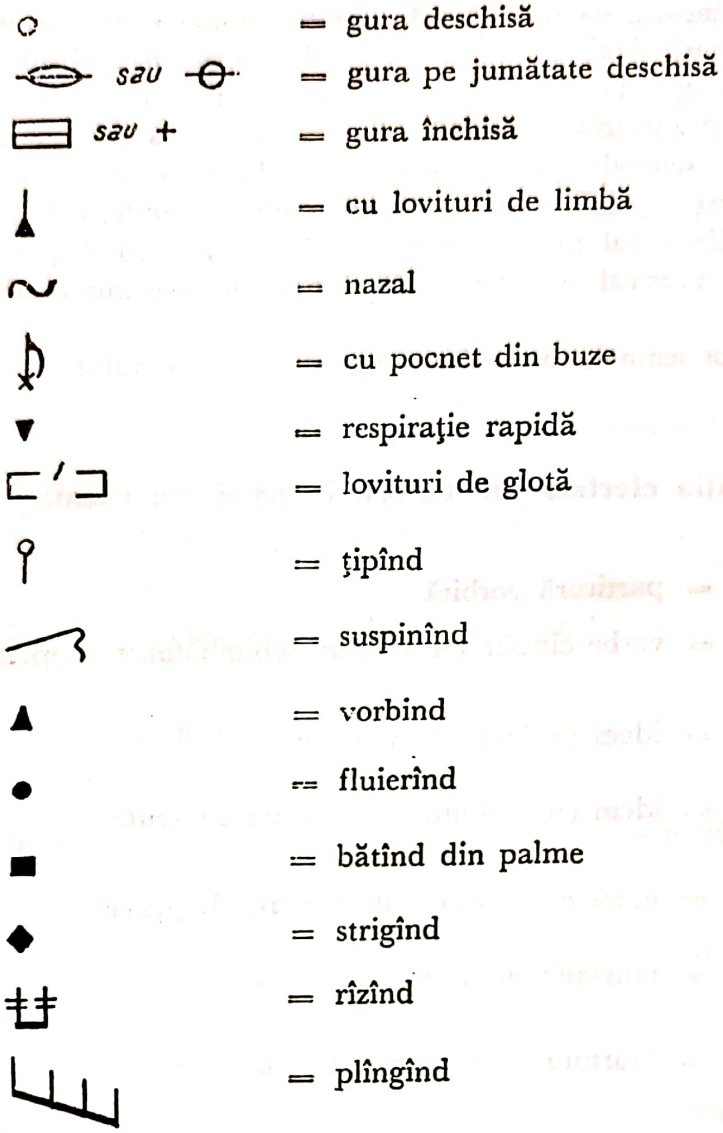
= voce vorbită cu inspiraţie tare, zgomotoasă


= trecere de la starea vorbită la murmur şi şoaptă

= fără voce

= şoptit

Scanned with OKEN Scanner



Mai sînt încă şi alte procedee prin care se reprezintă — în partitura contemporană — înălţimea, durata, intensitatea şi timbrul, dar tocmai multitudinea şi depărtarea lor de sistemul tradiţional constituie o dificultate evidentă în procesul de circulaţie a valorilor artistice pe care le reprezintă.

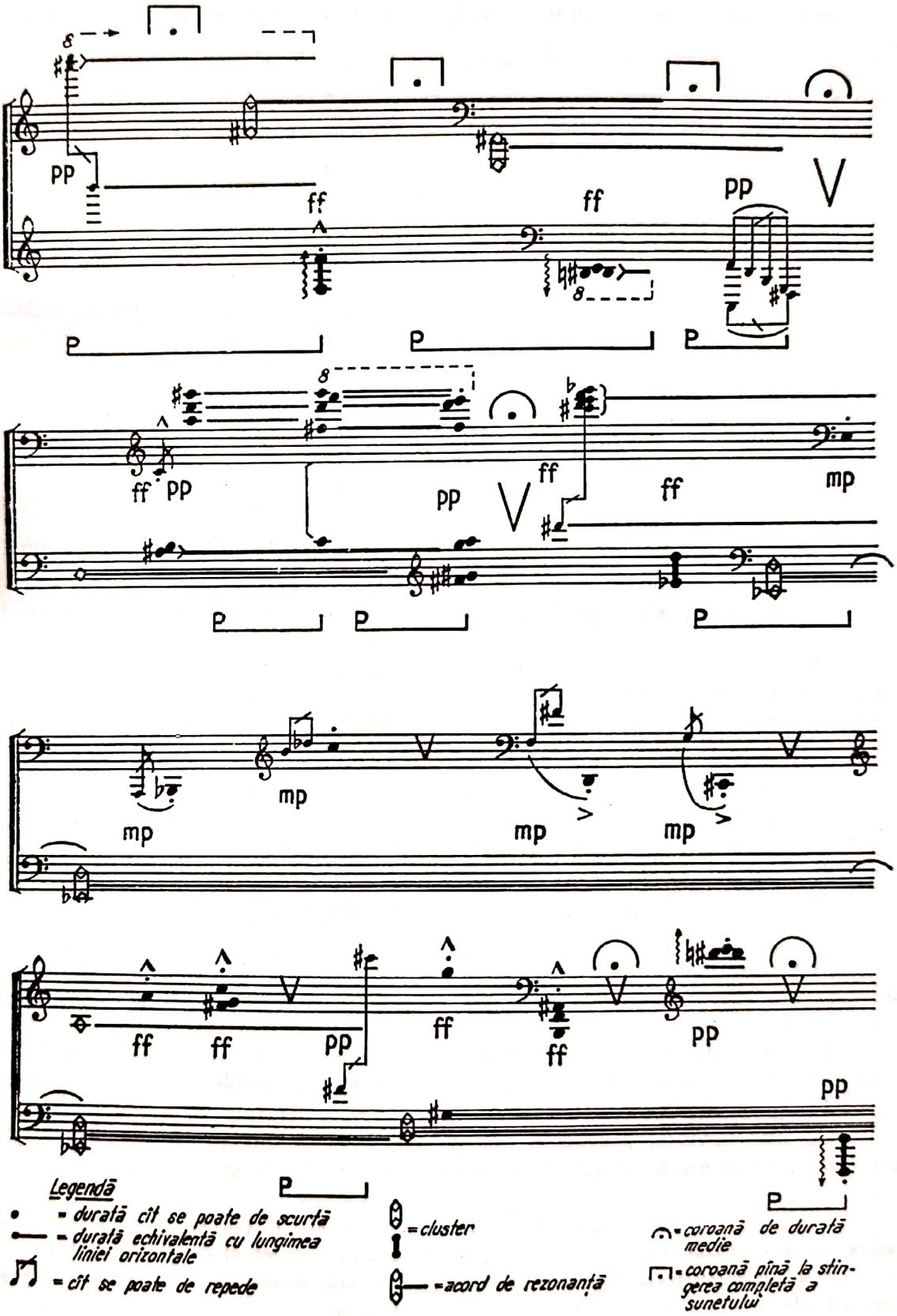
Puţinele trăsături comune dintre aceste procedee nu ne îndreptăţesc să vorbim despre un *sistem grafic închegat* cu drept de circulaţie universală, mai ales că — după cum s-a arătat — multe din semnele folosite au sens ambiguu ; de aceea, o sinteză a noilor procedee de notaţie nu este încă posibilă.

Pînă la realizarea unei astfel de sinteze, vom fi trimişi mereu la legendă, pentru a extrage de acolo înţelesul semnelor de notaţie utilizate de fiecare compozitor.

Redăm mai jos cîteva partituri care folosesc mijloace reflectînd genuri şi stiluri noi de creaţie.

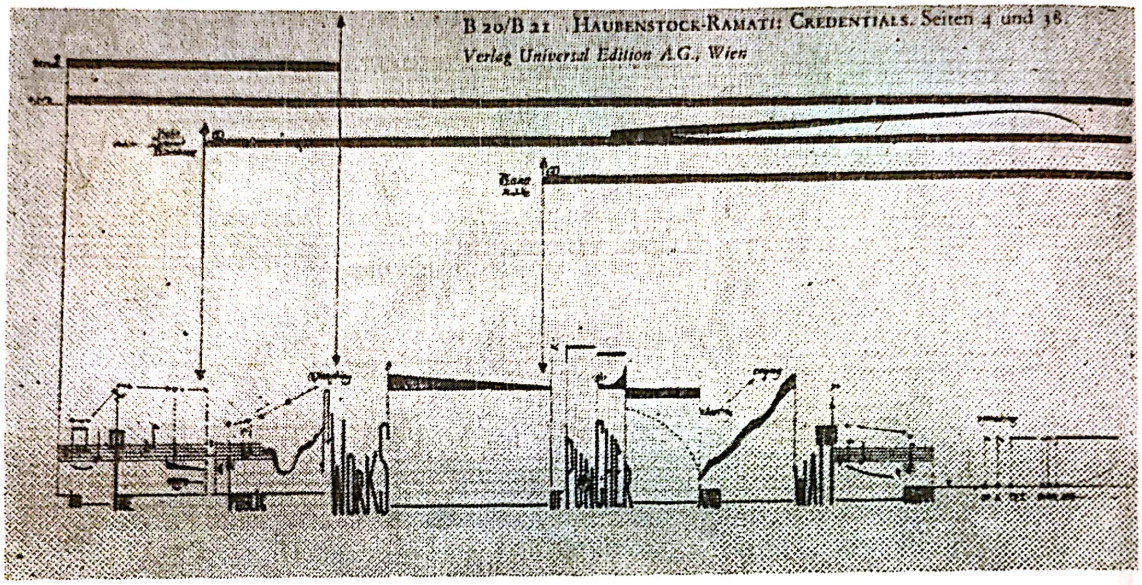
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Partitură pentru voce feminină și instrumente
(percuție, vibrafon, vioară, clarinet, trombon și pian)



Cu autorizația acordată de *Universal Edition*, A. G., Wien.

Partitura de grafică, partitura electronică și cea pentru calculatoare

Dacă în partiturile citate mai înainte găsim totuși destule elemente din notația tradițională, există însă partituri care abordează modalități cu totul inedite de reprezentare grafică a muzicii, nemaipăstrînd nici o legătură cu elementele notației tradiționale, și anume :

— partitura de grafică (muzicală) ;
— partitura electronică ;
— partitura pentru lucru la computer.

a) *Grafica muzicală (grafismul)*

În creația contemporană au apărut și lucrări al căror conținut este sugerat interpretului pe calea desenului artistic (în negru sau în culori) și a celui tehnic — constituind un gen nou de partitură numit *grafică muzicală.* [1]

O asemenea notație este menită să producă *asociații sonore* de exprimare interpretului [2], care împarte astfel cu compozitorul răspunderea de a crea opera de artă respectivă.

Cu alte cuvinte, procedeul constă din trecerea muzicii în *imagini vizuale* asociative, pe care interpretul le va transforma apoi în *imagini sonore.*

---

[1] Noțiunea de *grafică* are aici sensul ce i se atribuie în plastică (arta grafică) ; de aceea, nu trebuie confundată cu *semiografia* (scrierea prin semne muzicale obișnuite).

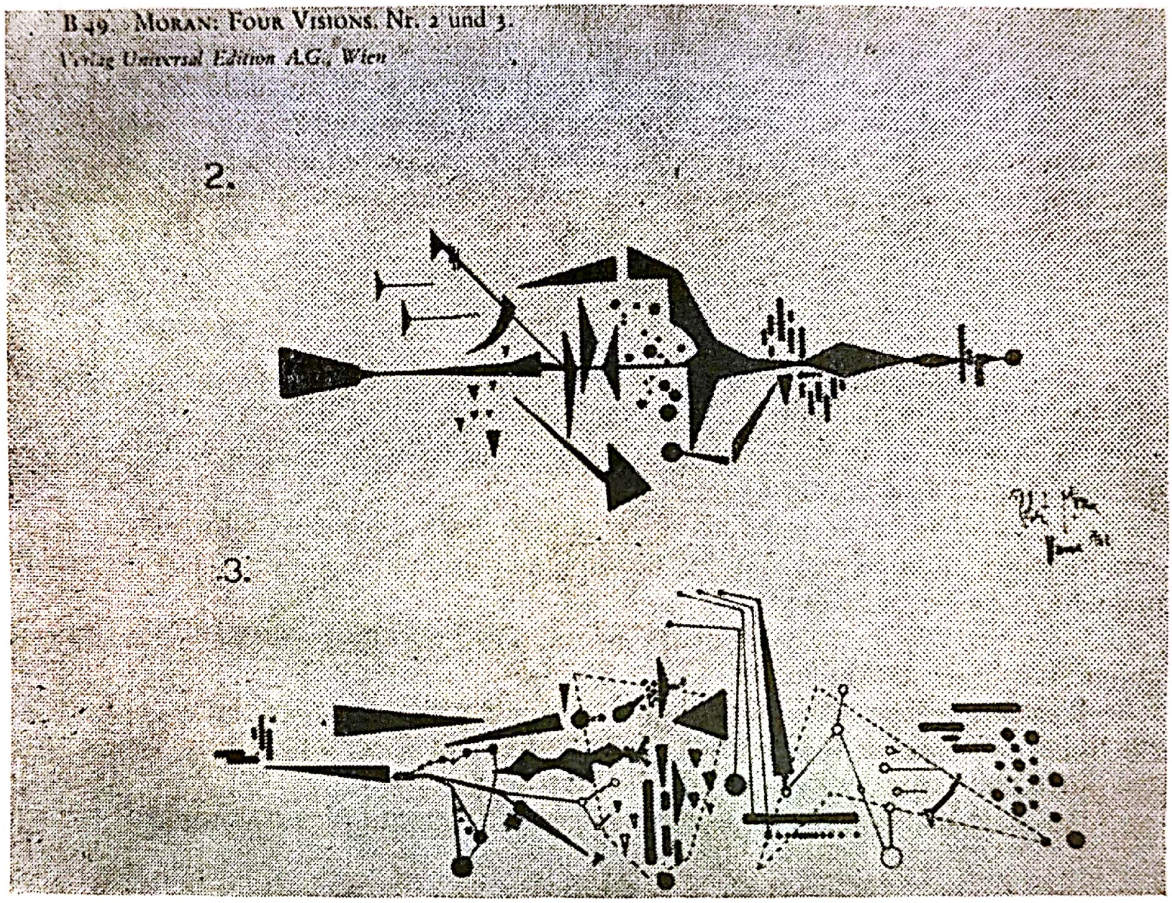
[2] În limba germană, *Klangassoziationen* = asociații sonore sau *Affektassoziationen* = asociații afective.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

O caracteristică importantă a unei astfel de partituri este aceea că ea nu reflectă relaţiile dintre elementele limbajului muzical, ci sugerează reprezentări sonore pe cale grafică asociativă ; de aceea, nu mai păstrează nici o legătură cu notaţia tradiţională. [1]

Partitură pentru flaut, harpă şi cvartet de coarde



Cu autorizaţia acordată de *Universal Edition,* A. G., Wien.

Formele componistice consemnate în asemenea partituri se numesc „deschise", întrucît lasă loc intervenţiei libere a interpretului în concepţia de creaţie, limitele acestei ineterveţii fiind foarte vag redate prin grafica artistică sau tehnică.

Interpretarea unei partituri de grafică muzicală este, prin natura ei, *polivalentă* (şi se pare că tocmai acest scop se urmăreşte), dar totodată *ambiguă* şi *echivocă,* putînd fi tratată în nesfîrşite variante fără ca legătura dintre ele să fie o condiţie.

Faţă de acest gen de creaţie — şi de modalităţile de redare grafică întrebuinţate — se pun cîteva probleme de principiu, şi anume :

[1] György Ligeti numeşte, din această cauză, grafica muzicală cu expresia *Zeichnungen* (desene), iar sistemul obişnuit de notaţie *Zeichen* (semne). A se vedea *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik,* IX, Mainz, Ed. B. Schott's Söhne, p. 36.

Scanned with OKEN Scanner

— Care dintre interpretările posibile rămîne să reprezinte intima concepţie a compozitorului despre opera sa ?

— Din multitudinea de variante la care se pretează, există totuşi una ideală, şi ce condiţii trebuie să îndeplinească ?

— După ce criterii se pot stabili identitatea şi paternitatea operei respective ? Cu alte cuvinte, ar putea compozitorul recunoaşte opera sa în alte şi alte interpretări la care invită grafica artistică şi tehnică ?

— Să fi renunţat oare compozitorul unor asemenea opere de artă la dreptul de a fi personal în creaţie, de a gîndi pentru el, şi nu altul în locul său ?

Iată dar că formele componistice sugerînd interpretarea prin asociaţii vizual-sonore lasă deschise şi nerezolvate multe probleme importante ce ţin de *conceptul de creaţie,* de *personalitatea creatorului de artă* şi chiar de *identitatea operelor muzicale.*

b) *Partitura electronică*

O partitură muzicală electronică are înscrise — în vederea execuţiei — cele trei principale elemente cu care lucrează :

— *frecvenţele* în Hz, care se trec pe ordonată (axa înălţimilor), de la cea mai gravă pînă la cea mai acută ;

— *duratele,* ce se însemnează pe abscisă (axa duratelor) prin unităţi orare (secunde sau minute) sau unităţi de lungime (milimetri şi centimetri de bandă magnetică sau de partitură) ;

— *intensităţile,* ce se notează prin unităţi specifice (decibeli), în diverse puncte ale liniei înălţimilor.

Efecte speciale, ca : modulaţia frecvenţelor şi a intensităţilor, întreruperile liniei continue a înălţimilor, glissando-urile etc., se indică prin semne grafice inteligibile care nu comportă dificultăţi în descifrare.

La pagina 117 dăm schema unei partituri de muzică electronică.

c) *Partitura (programul) pentru calculator*

Modalităţi noi de cercetare şi analiză a operelor muzicale cu ajutorul calculatoarelor

În ultimii ani s-a făcut tot mai simţită tendinţa unor cercetători din domeniul artistic de a utiliza diferitele facilităţi pe care le oferă *sistemele de prelucrare a datelor* [1], în scopul unei investigări cît mai aprofundate a fenomenului artistic.

Chiar şi în domeniul creaţiei artistice, calculatorul electronic s-a dovedit a fi, în unele cazuri, un auxiliar preţios. [2]

---

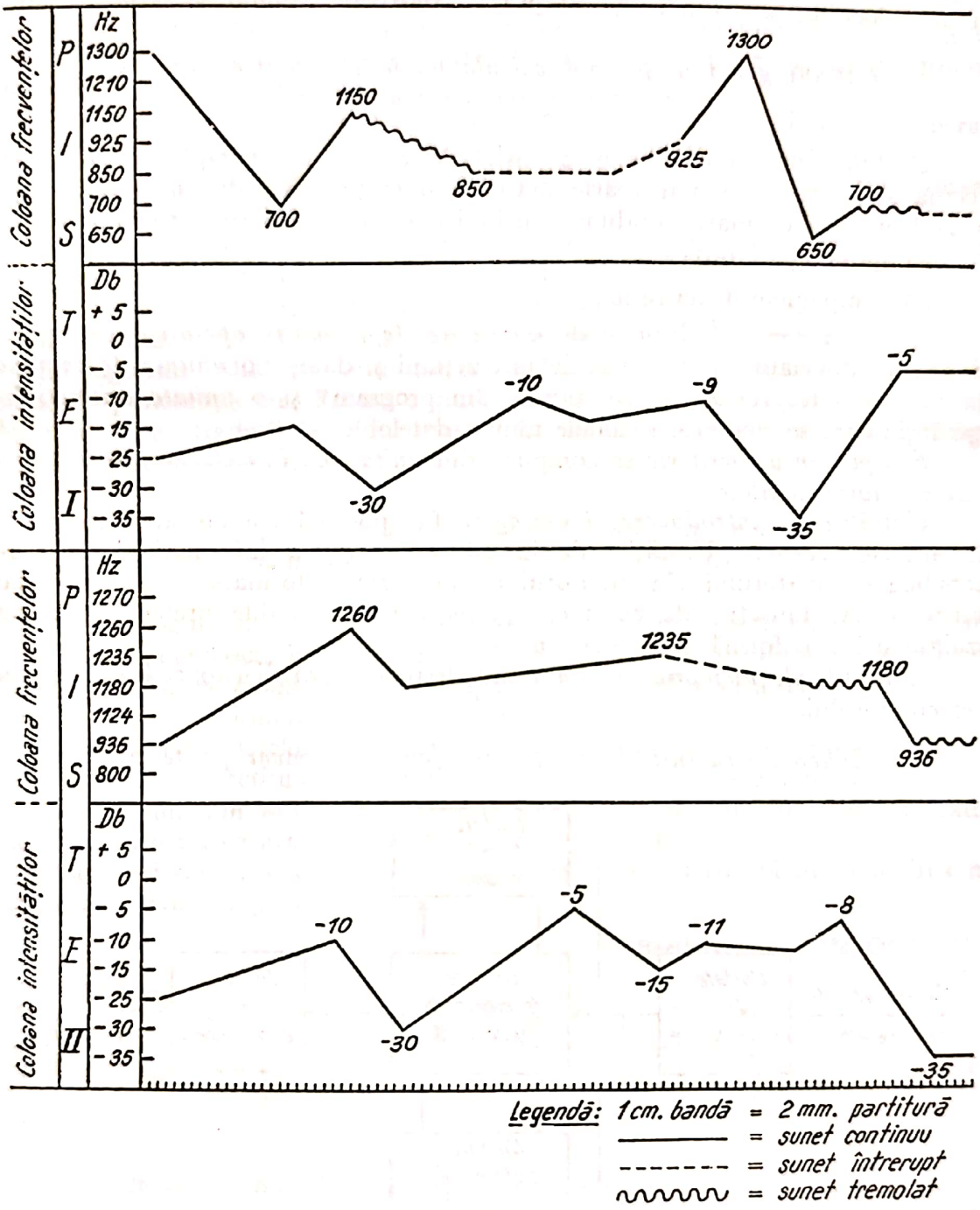
[1] Numele de calculator electronic tinde să fie înlocuit cu acela de sistem de prelucrare a datelor, deoarece aşa-zisul calculator este de fapt un complex de instalaţii avînd fiecare un anumit rol în acest proces.

[2] Respingerea necondiţionată a maşinii de o bună parte din cei ce lucrează în domeniul artistic se datorează, în mare măsură, neînţelegerii rolului pe care ea l-ar putea

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Schema unei partituri de muzică electronică înregistrată pe două piste



Rezultatele de pînă acum sînt demne de luat în considerare, iar perspectivele — cel puțin în domeniul teoriei artei — sînt dintre cele mai atrăgătoare.

Este bine de precizat, de la bun început, că, dacă mașina poate să contribuie substanțial la rezolvarea diverselor probleme, problemele în sine trebuie

---

avea în procesul de creație. La aceasta au contribuit o serie de „entuziaști" care au strecurat ideea de „artă a calculatoarelor", fără să se ostenească să analizeze fenomenul în profunzime.

Scanned with OKEN Scanner

să şi le pună omul, *specialistul* în domeniul respectiv. „A avea un calculator nu este un înlocuitor pentru a avea o idee" [1].

Noţiuni generale privind calculatoarele electronice numerice şi prelucrarea automată a datelor [2]

Calculatorul numeric este o instalaţie electronică complexă, care poate efectua automat un număr foarte mare de operaţii aritmetice şi logice, simple, în mod precis şi cu mare rapiditate. În linii mari, un calculator se compune din :

a) unitatea centrală ;

b) echipamentul periferic.

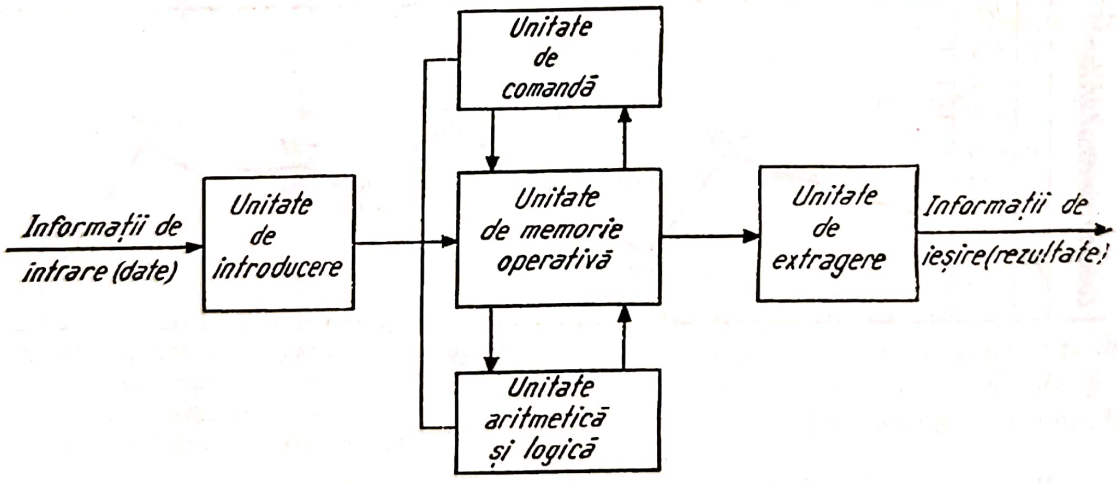
Unitatea centrală dispune de o *unitate de memorie operativă* (în care se stochează informaţiile sub formă de instrucţiuni şi date) ; o *unitate de comandă* (în care se interpretează instrucţiunile din program) şi o *unitate aritmetică şi logică* (în care se efectuează calcule asupra datelor).

Echipamentul periferic se compune din *unităţi de introducere, de extragere* şi *de memorie auxiliară.*

Unităţile de introducere şi extragere fac posibilă comunicarea om-maşină (în ambele sensuri). Unităţile de introducere *codifică* informaţiile, făcîndu-le accesibile calculatorului (în interiorul maşinii orice informaţie este reprezentată numeric), iar unităţile de extragere *decodifică* informaţiile prelucrate, oferind rezultatele într-o formă accesibilă omului.

Unităţile de memorie auxiliară sînt destinate sporirii capacităţii de stocare a calculatorului.

Schema structurii calculatorului (cu echipament periferic)



Cu ajutorul calculatorului se rezolvă acele probleme care pot fi descompuse într-un şir finit de operaţii ordonate după reguli precise.

---

[1] Lockwood, Lewis, *A Stylistic Investigation of the Masses of Josquin Desprez with the Aid of the Computer.* În : *Musicology and the Computer,* New-York, 1970, pag. 22.

[2] După Dimo, P. *Programarea în FORTRAN.* Bucureşti, Ed. didactică şi pedagogică, 1971.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Ansamblul regulilor de calcul care trebuie urmate pentru a se obţine un anumit rezultat se numeşte *algoritm.*

Pentru ca algoritmul să poată fi utilizat de calculator, el trebuie să fie descris într-o formă accesibilă acestuia, lucru pe care îl realizează *programul,* analog în muzică *partiturii.*

Programul este alcătuit dintr-o listă de instrucţiuni care indică ce operaţii trebuie executate şi în ce ordine, pentru a se ajunge la rezultatul dorit.

Programul este memorat în unitatea de memorie, şi asigură funcţionarea automată a calculatorului.

Prelucrarea automată a datelor constă în executarea programului de către calculator. Pentru scrierea programelor se folosesc limbaje speciale care pot fi „înţelese" de calculator. Cele mai utilizate sînt limbajele algoritmice (**Algol, Cobol, Fortran** etc.), fiind mai apropiate de forma obişnuită de descriere a unui algoritm. Alfabetul unui astfel de limbaj este alcătuit din litere, cifre, semne de punctuaţie etc. Pentru a putea fi utilizat de către calculator, limbajul algoritmic este „tradus" în codul maşinii în mod automat de către un program special numit *compilator.*

Pregătirea datelor pentru prelucrarea automată. Sisteme de codificare a textelor muzicale

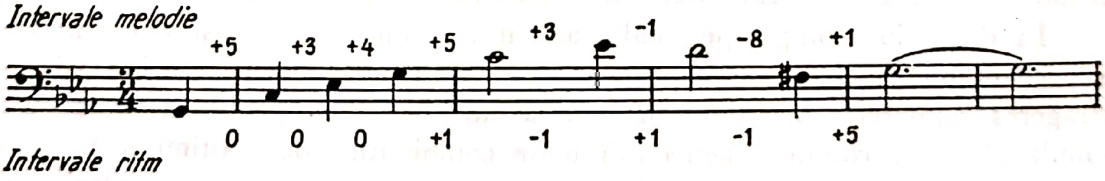
Muzicologul care doreşte să utilizeze un calculator electronic în *cercetarea* sa, trebuie să cunoască, în primul rînd, *ce ar putea face calculatorul cu informaţiile* de natură muzicală avute la dispoziţie, şi în al doilea rînd, *cum pot fi introduse aceste informaţii în memoria calculatorului.*

Introducerea datelor în memoria calculatorului este o operaţie extrem de importantă, de corectitudinea lor depinzînd valabilitatea rezultatelor.

După cum am arătat mai înainte, datele se introduc în memoria calculatorului într-o formă accesibilă acesteia, deci codificate.

Cea mai simplă codificare pentru un text muzical constă în înlocuirea notelor sau intervalelor prin cifre :

L. v. Beethoven — SIMFONIA V



La intervalele melodice, cifrele reprezintă conţinutul în semitonuri al intervalului, iar semnul + sau — reprezintă sensul, ascendent sau descendent. La intervalele ritmice, cifrele reprezintă diferenţele între durate — se ia ca unitate de bază cea mai mică valoare din text —, iar semnul + sau — indică augmentarea ori diminuarea valorii.

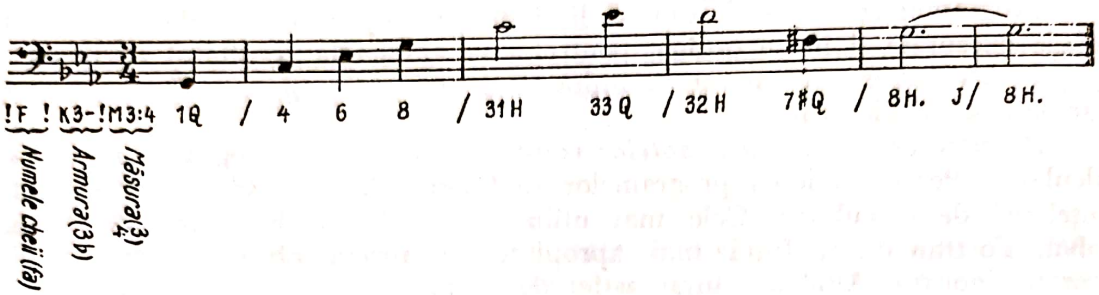
Această codificare are avantajul că se poate citi direct în memoria calculatorului — prin intermediul *cartelelor perforate* — dar nu poate fi aplicată decît pentru transcrierea unor texte muzicale simple.

Pentru codificarea textelor muzicale au fost concepute o serie de sisteme şi limbaje cu un înalt grad de complexitate, capabile să transcrie toţi parametrii

Scanned with OKEN Scanner

muzicali (înălţime, durată, intensitate, timbru) şi diferitele semne muzicale, putînd fi folosite pentru orice gen de analiză realizabilă cu ajutorul calculatorului.

Iată, de exemplu, textul de mai înainte codificat după sistemul **Ford-Columbia** [1] :



Cifrele de sub note reprezintă liniile şi spaţiile unui portativ de 50 de trepte (spaţii şi linii), în care zona aflată pe cele 5 linii de bază (portativul obişnuit) se notează numai cu cifrele reprezentînd unităţile : 4 în loc de 24, 6 în loc de 26 etc. Litera de după cifră indică valoarea notei : Q = pătrime (quarter), H = doime (half), H. = doime cu punct, şi e valabilă pînă la următoarea literă. Bara oblică (/) indică bara de măsură iar litera J indică semnul legato de prelungire.

Utilizarea calculatoarelor electronice în analiza muzicală şi compoziţie

Abordarea unor teme de cercetare cu ajutorul calculatorului se bazează pe capacitatea acestuia de a efectua diverse operaţii de combinare şi comparare asupra datelor aflate în memoria sa.

Pornind de la cunoaşterea acestui fapt, pînă în prezent au fost realizate analize structurale şi statistice ; clasificări melodice, ritmice, armonice ; analize stilistice şi comparate ; transcrieri de tabulaturi şi alte sisteme vechi de notaţie.

În domeniul compoziţiei, calculatorul are un rol de „asistent". El efectuează anumite calcule pe care le cer unele tehnici de compoziţie (de ex., extragerea numerelor aleatoare în muzica stockastică — printr-un procedeu de „simulare" a hazardului) ; generează toate combinaţiile de înălţimi şi acorduri ; deţine proprietăţi speciale de eliminare a anumitor combinaţii nedorite etc.

Compoziţia „asistată" de calculator nu trebuie confundată cu compoziţia realizată de calculator pe baza unor reguli extrase din analiza unor opere de artă aparţinînd unui anume gen, stil sau compozitor, care reprezintă o *testare* a gradului de detaliere atins de analiza respectivă. (Cu cît mostrele realizate de calculator se aseamănă mai mult cu originalul, cu atît analiza a fost mai bine realizată).

---

[1] Mengelberg, Stefan Bauer. *The Ford-Columbia Input Language*. In : *Musicology and the Computer*. New-York, Ed. Barry Brook, 1970, pp. 48—52.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Partea a II-a

MELODIA
PRINCIPII TEORETICE FUNDAMENTALE

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Cap. I

MELODIA
Elemente morfologice

„Întîietate *melodiei,* elementul cel mai nobil al muzicii ! Melodia să fie scopul principal al studiului nostru. Să lucrăm totdeauna melodic ; *ritmul* rămînînd suplu şi cedînd pasul dezvoltării melodiei ; iar *armonia* aleasă să fie cea veritabilă, adică voită de melodie şi ieşită din ea."

OLIVIER MESSIAEN

Principalele mijloace de expresie ale graiului muzical sînt : *melodia, ritmul* şi *armonia* (armonia în sensul ei general, de realizare artistică pe mai multe voci, incluzînd deci şi polifonia).

Factorul primordial al expresiei artistice muzicale l-a constituit însă de totdeauna melodia. [1]

Deşi, după toate ipotezele, melodia vine în urma ritmului, apariţia melodiei în cultura primară a omenirii a însemnat însuşi actul de naştere al muzicii, adevăr exprimat atît de elocvent prin cuvintele : *„Le rythme a la priorité, mais la mélodie a la primauté"*. (Ritmul are prioritatea, dar melodia are primordialitatea) [2]

Dacă se poate vorbi deci despre o prioritate a ritmului, aceasta nu poate fi decît pe plan evolutiv („la început a fost ritmul") ; melodia deţine însă primordialitatea pe plan expresiv.

Pe de altă parte, *melodia* conţine organic în trupul său *ritmul,* iar în mod virtual chiar şi propria-i *armonie.*

Istoriceşte, pe o mare perioadă de timp, muzica n-a fost decît melodie (creaţia monodică), şi numai tîrziu a survenit înveşmîntarea ei armonică — prin acorduri şi suprapuneri de alte melodii — ori a fost pusă în strălucire de către haina orchestrală.

---

[1] În l. greacă, *melos* = cîntec şi *ode* = intonare.

[2] Migot, G. apud Willems, Edgar. *Le rythme musical.* Presses Universitaires de France, 1954, p. 61.

© 2025. GRAFOART

Antichitatea elină cunoştea — spre exemplu — *melopeea*[1], arta declamaţiei cantabile a versurilor poetice, care, prin reunirea cu *ritmopeea*[2], compoziţie ritmică provenind din dans, a generat *melodia* — formă înaltă a expresiei artistice muzicale.

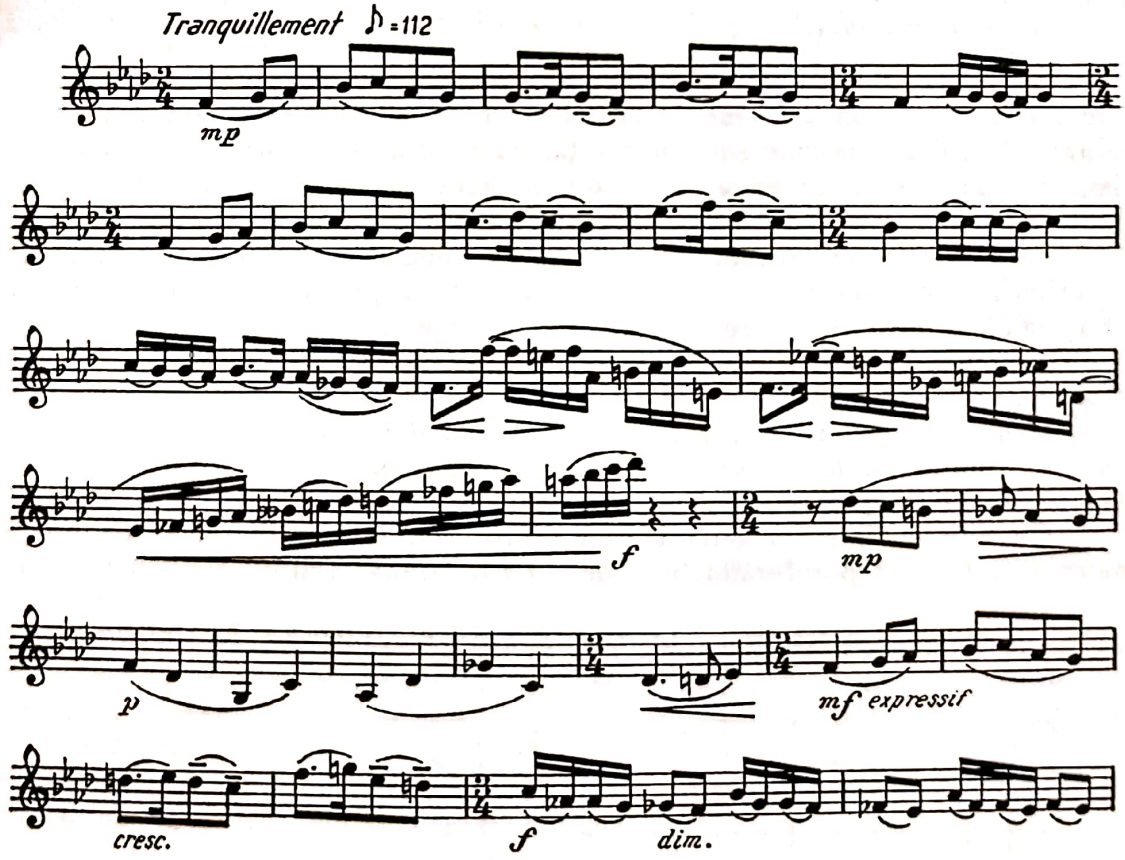
Muzica veche siriană, ebraică, indiană, chineză, egipteană era, de asemenea, recunoscută prin melodicitatea sa, ce impresionează pînă şi astăzi ca forţă de expresie şi comunicare, în pofida mijloacelor simple folosite.

Poporul român — ca de altfel şi alte popoare — şi-a exprimat totdeauna prin melodii de o rară frumuseţe simţămintele, năzuinţele şi aspiraţiile sale.

Arta muzicală cultă a atins, de asemenea, culmi nebănuite datorită faptului că geniul creator al omului a cultivat cu pasiune melodia. Marii maeştri ai compoziţiei, din toate timpurile, au conceput melodia drept mijlocul de expresie cel mai puternic al muzicii, manifestarea supremă a frumuseţii şi forţei de convingere ale acestei arte. În fapt, în toate epocile, compozitorul de geniu a gîndit înainte de orice la realizarea cu măiestrie a melodiei operelor sale.

Cîtă sensibilitate, interiorizare şi forţă comunicativă sălăşluiesc, de exemplu, în *Sonata a 2-a pentru pian şi vioară* de George Enescu — model sublim de măiestrie melodică :

George Enescu — SONATA a 2-a PENTRU PIAN ŞI VIOARĂ



[1] În limba greacă, *melopiia* = cînt liric ; melopee.

[2] În limba greacă, *ritmopiia* = ritmopee, compoziţie muzicală pentru dans.

Scanned with OKEN Scanner

Atunci cînd s-a renunţat, pur şi simplu, la melodie ca principiu de creaţie, s-a ajuns inevitabil la lucrări formale, inexpresive, lipsite de conţinut şi de sens estetic, ce n-au rezistat probelor de perenitate alături de marile valori culturale ale omenirii.

Toate celelalte elemente ale expresiei artistice muzicale — ritmul, armonia, polifonia, orchestraţia, formele şi altele asemenea — au o existenţă depinzînd în primul rînd de melodie, chiar şi atunci cînd ea este ascunsă auditoriului obişnuit sau este prezentată cu exces de rafinament, mergînd pînă la abstractizare, ca în unele creaţii din zilele noastre.

O primă concluzie se impune deci : cînd vorbim de muzică, trebuie să gîndim înainte de orice la *melodie.*

Raţiunea acestei primordialităţi — o raţiune desigur de ordin estetic — decurge din însuşi rolul pe care-l are melodia în alcătuirea imaginii artistice muzicale : ea constituie „punctul de plecare pentru deslușirea mesajului artistic muzical al creatorului, centrul spre care converg toate trăsăturile complexe ale imaginii muzicale". [1]

Ce este melodia, care sînt şi în ce constau elementele ei de structură ?

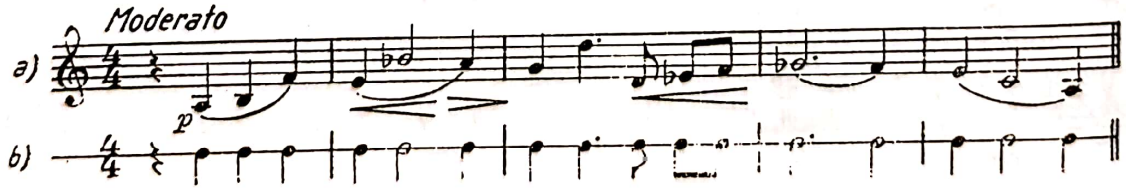
Există un concept întreg — teoretic, filosofic, estetic şi chiar istoric — pe care gîndirea umană l-a dedicat melodiei. În decursul veacurilor, mari personalităţi ale culturii umane s-au pronunţat cu privire la sensurile adînci ale melodiei, la virtuţile şi capacitatea ei de a comunica imagini, sentimente, idei, gînduri.

În domeniul teoriei muzicii — disciplină condusă şi stăpînită în primul rînd de criterii morfologice —, sîntem însă nevoiţi a recurge la o definire strict tehnologică a melodiei, care să ducă la înţelegerea şi cunoaşterea elementelor ei de structură şi să permită analizarea şi aplicarea lor pe o arie cît mai mare a formelor de manifestare.

Urmînd acest criteriu, vom spune că *melodia constituie ideea şi gîndirea muzicală exprimată la o singură voce, prin organizarea artistică a sunetelor pe plan intonaţional şi ritmic.*

Cu alte cuvinte, melodia constă dintr-o succesiune de sunete de *diferite înălţimi* (latura corporal-sonoră) şi de *diferite durate* (latura ritmico-cinetică) :

D. Şostacovici — CONCERT PENTRU VIOARĂ ŞI ORCHESTRĂ



[1] Din tezele cursului de compoziţie de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu", Bucureşti.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Elementele morfologice care compun melodia trebuie urmărite, aşadar, pe două planuri (direcţii) :

— intonaţional (învelişul sonor) ;

— ritmic (legile cinetice).

Alcătuirea ei după anumite precepte dictate de conţinutul operei de artă, de cerinţele esteticii, ale frumosului şi ale expresiei artistice ne determină însă a nu considera drept melodie orice succesiune întîmplătoare de sunete, chiar dacă o asemenea succesiune ar răspunde tehniceşte celor două criterii de organizare mai sus amintite (înălţime sonoră + ritm).

Care să fie rolul *intensităţii* şi *timbrului* în definirea melodiei ?

Desigur, nu putem face abstracţie, în consideraţiile teoretice, de celelalte două importante dimensiuni ale muzicii, adică de implicaţiile intensităţii şi timbrului asupra melodiei ; ele nu constituie însă pentru melodie elemente de ordin morfologic (structural), ci privesc latura sa expresivă. Prin natura şi rolul lor, intensitatea şi timbrul conferă melodiei posibilităţi de expresie noi, de natură extrinsecă, ce vin să se adauge şi să sporească sensibil pe cele de ordin intrinsec — intonaţional şi ritmic.

Procedînd — pentru raţiuni de ordin ştiinţific — la analiza şi descompunerea melodiei în elementele din care este alcătuită, afirmăm totodată condiţia indispensabilă, pe plan estetic, a melodiei : *ea trebuie percepută ca un tot, ca o unitate închegată ; sentimentul melodiei nu trebuie deci să fie alterat sau modificat prin supraevaluarea părţilor componente.*

„Melodia dă unitate părţilor ; durata sunetelor, intervalele, ritmurile, armoniile interioare se subordonează acestui sentiment de totalitate, şi nu se percep individual... Ea formează un tot indivizibil, care trebuie receptat ca atare." [1]

•

După formularea şi definirea melodiei ca mijloc primordial de expresie al artei muzicale, expunerea se va ocupa, în continuare, de elementele ei morfologice (de structură), *intonaţionale* şi *ritmice.*

In tratarea *elementelor morfologice intonaţionale* ordinea expunerilor va cuprinde :

— teoria intervalelor

— teoria modurilor

— teoria tonalităţii

— teoria atonalismului şi a celorlalte sisteme intonaţionale utilizate în creaţia contemporană.

In tratarea *elementelor morfologice de natură ritmică,* vor fi expuse în primul rînd principiile care alcătuiesc *ritmica muzicală* — arta desfăşurării în timp a sunetelor — şi apoi cele privitoare la *metrică,* adică sistemele de încadrare in măsuri a ritmurilor muzicale.

Studiul va continua cu tratarea elementelor extrinsece, expresive, pe care le reprezintă *dinamica* şi *timbrul muzical,* ceea ce corespunde criteriilor (direcţiilor) fundamentale propuse iniţial : înălţime, durată, intensitate, timbru.

*

[1] Hurtado, Leopoldo. *Introduccion a la estetica de la musica.* op. cit., pag. 82.

Scanned with OKEN Scanner

Cap. II

TEORIA INTERVALELOR MUZICALE

„Intervalul este atomul muzicii".
LEONARD BERNSTEIN

Tratarea și cunoașterea sistematică a melodiei, pe plan intonațional, începe, cum este firesc, prin studiul intervalelor muzicale, ca elemente de structură prezente în orice sistem melodic.

O primă organizare și sistematizare privind intervalele ne-a parvenit de la elini, care deținеau o teorie destul de avansată pentru timpul lor.

Astfel, prin Aristide Quintilian — muzicograf grec trăind în sec. I-II e.n. — ni s-a transmis o clasificare a intervalelor demnă de admirația noastră a celor de azi :

„Pe de altă parte — intervalele — unele sînt minore, altele majore, și încă, unele consonante, altele disonante ; apoi unele enarmonice, altele cromatice ; altele diatonice : de asemenea, unele raționale, și altele iraționale".[1]

Cei vechi atribuiau pînă și un anumit etos fiecărui interval muzical, iar medievalii, prin considerațiuni teoretico-estetice care abundă în mulțimea lor de tratate, deschid capitole speciale teoriei intervalelor (intervalica).

În condițiile dezvoltării artei muzicale contemporane, studiul intervalelor se efectuează sub două aspecte :

— *teoria clasică* (tradițională) a intervalelor ;
— *principii noi*, decurgînd din creația contemporană.

---

[1] *Aristidis Quintiliani. De musica* — lucrare ajunsă pînă la noi prin traducerea latină a lui Marcus Meibomius — filolog și muzician german (1626—1711) :
„Rursus horum alia sunt minora ; alia, majora, atque alia consona ; alia dissona ; deinde alia, enarmonia ; alia chromatica, alia diatonica ; item alia, rationalia ; alia, irrationalia" (Lib. I, p. 13).

© 2025. GRAFOART

I. Teoria clasică a intervalelor muzicale. Criterii de cunoaştere şi analiză

Intervalul a fost definit pe plan acustic — după cum s-a arătat — ca relaţie sau raport între două sunete cu frecvenţe diferite.

Pentru o mai mare apropiere a noţiunii de sensul muzical, vom spune că *intervalul este raportul de înălţime dintre două trepte ale unui sistem muzical melodic sau armonic.*

Această referire esenţială a intervalului la sistemele intonaţionale ale muzicii determină criterii de analiză şi clasificări proprii artei sunetelor.

Din acest punct de vedere, distingem două criterii fundamentale de cunoaştere şi tratare a intervalelor muzicale : criteriul *cantitativ* şi cel *calitativ*, care derivă din funcţiunile şi rolul atribuit intervalelor în *creaţia clasică* tono-modală.

Primul criteriu (cantitativ) priveşte analiza şi studiul intervalelor ca *unităţi de dimensionare a spaţiului sonor* de care se serveşte muzica.

Cel de-al doilea criteriu (calitativ) priveşte studierea intervalelor ca elemente de structură în diversele sisteme intonaţionale melodico-armonice.

Urmînd primul criteriu, obţinem mărimi şi determinări cantitative ale intervalelor — fiind expresii dimensionale ale spaţiului sonor — iar prin cel de-al doilea criteriu ajungem la mărimi şi funcţiuni *calitative* ale acestora, ce decurg, firesc, din rolul şi funcţiunea lor în alcătuirea melodiei şi armoniei. [1]

În determinarea cantitativă a intervalelor primează elementele şi termenii acustico-matematici, iar în cea calitativă hotărîtoare sînt elementele şi factorii de ordin muzical.

A. CLASIFICAREA INTERVALELOR MUZICALE DUPĂ CRITERII DE CANTITATE

„Cu auzul deosebim mărimea intervalelor, iar cu gîndirea măsurăm efectul lor".

ARISTOXENE DIN TARENT

Clasificarea (sistematizarea) intervalelor muzicale din punct de vedere cantitativ se obţine, pe de o parte, raportîndu-le la *octavă*, intervalul principal de măsurare a spaţiului sonor, iar pe de alta, prin determinarea propriului lor *conţinut în tonuri şi semitonuri.*

O asemenea clasificare are drept scop să pună într-o ordine ştiinţifică şi de lucru multitudinea de intervale folosite în muzică ; de aceea ea nu se referă în mod necesar la structuri ale limbajului muzical melodic sau armonic.

[1] În teoria clasică a intervalelor muzicale, ce are la bază conceptul tonal de creaţie, se fac categorisiri şi clasificări ale intervalelor atît pe plan *melodic*, cît şi pe cel *armonic* ; de aceea, în studiul intervalelor ne vom referi şi la aspectele deduse din conceptul armonic.

Scanned with OKEN Scanner

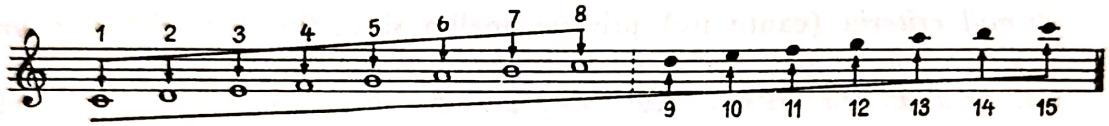
Pornind de la criteriul cantitativ (dimensional), în clasificarea intervalelor se studiază următoarele aspecte :

— *intervale simple şi compuse ;*
— *mărimea intervalelor după conţinutul în trepte ;*
— *mărimea intervalelor după conţinutul în tonuri şi semitonuri ;*
— *intervale complementare, provenite prin răsturnare.*

1. Intervale simple şi compuse

Toate intervalele care se formează în spaţiul unei octave sînt considerate *intervale simple,* iar cele ce depăşesc cadrul octavei sînt considerate *intervale compuse.*

Categoria intervalelor simple cuprinde, aşadar, întreaga serie de intervale începînd cu *prima* şi terminînd cu *octava* (1-8), iar cele compuse, seria de intervale începînd cu *nona* şi terminînd cu *cvintadecima* (9-15) :

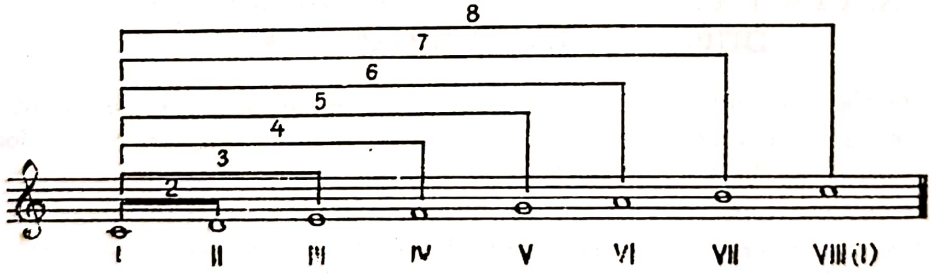


În cadrul categoriilor respective, atît intervalele simple, cît şi cele compuse se deosebesc după mărimea (conţinutul) în trepte şi după mărimea (conţinutul) în tonuri şi semitonuri.

2. Mărimea intervalelor după conţinutul lor în trepte

a) *Intervale simple*

În partea introductivă, a fost tratată *mărimea intervalelor simple,* stabilindu-se că, după numărul treptelor ce conţin, poartă următoarele denumiri : *primă* [1], *secundă, terţă, cvartă, cvintă, sextă, septimă* şi *octavă.* [2]



b) *Intervale compuse*

Cunoscînd că un interval compus se obţine dintr-un interval simplu adăugat la cel de octavă, intervalele compuse — după numărul treptelor componente — poartă următoarele denumiri :

— *nona* = secunda peste octavă
— *decima* = terţa peste octavă

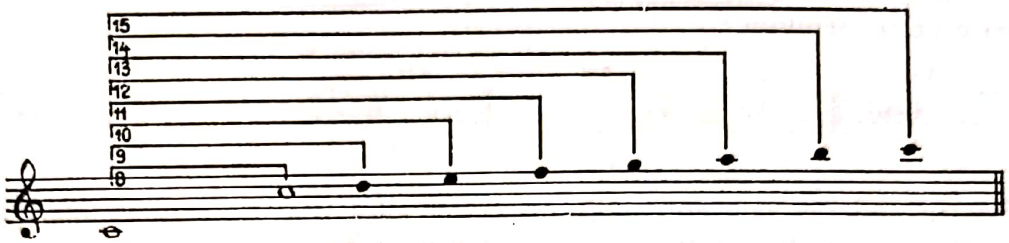
[1] *Prima* nu reprezintă un interval propriu-zis decît în aspectul său *mărit* şi *dublu-mărit.*

[2] A se vedea pag. 54.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

— *undecima* = cvarta peste octavă
— *duodecima* = cvinta peste octavă
— *tertiadecima* = sexta peste octavă
— *cvartadecima* = septima peste octavă
— *cvintadecima* = octava peste octavă (dubla octavă) [1]

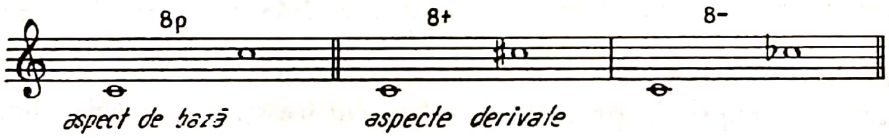


3. Mărimea intervalelor după conţinutul lor în tonuri şi semitonuri

a) *Intervalele simple,* după conţinutul lor în tonuri şi semitonuri, pot fi : *perfecte, mari, mici, mărite, micşorate, dublu-mărite* şi *dublu-micşorate.*

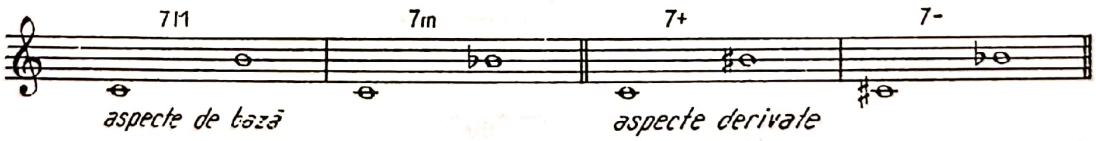
Din categoria intervalelor perfecte fac parte : *prima, octava, cvinta* şi *cvarta.*

Ele sint considerate *perfecte* întrucît au un singur aspect de bază — cel perfect —, de la care se obţin apoi direct intervale mărite şi micşorate pe scara mărimilor intervalice :

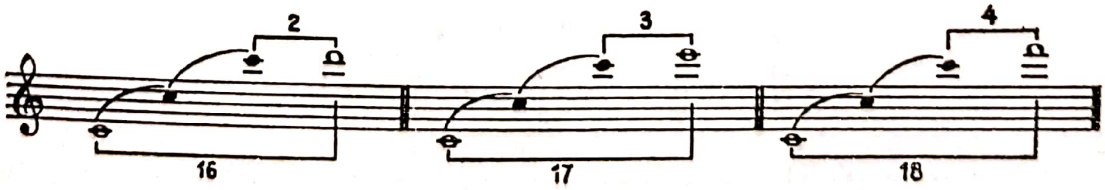


Din categoria intervalelor *mari* şi *mici* fac parte : *secunda, terţa, sexta* şi *septima.*

Ele se prezintă în dublu aspect la bază — mari şi mici —, de la care se ajunge apoi la intervale mărite şi micşorate pe scara mărimilor intervalice :

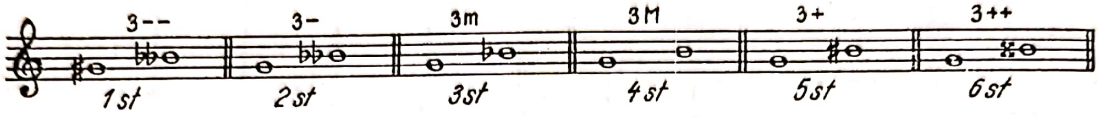


[1] Intervalele ce depăşesc două octave se consideră intervale *redublate,* spre exemplu : *sextadecima* = secunda peste două octave ; *septemdecima* = terţa peste două octave ; *octodecima* = cvarta peste două octave etc.



Toate intervalele — atît cele perfecte, cît şi cele mari şi mici — pot deveni *mărite, micşorate, dublu-mărite şi dublu-micşorate,* lărgindu-se sau micşorîndu-se prin alteraţiile corespunzătoare. De la această regulă fac excepţie : *prima,* care nu poate fi micşorată şi dublu-micşorată, şi *secunda,* care nu poate fi dublu-micşorată. [1]

Urmînd criteriul de mai sus, diferenţa dintre un interval şi altul imediat vecin este de un semiton :

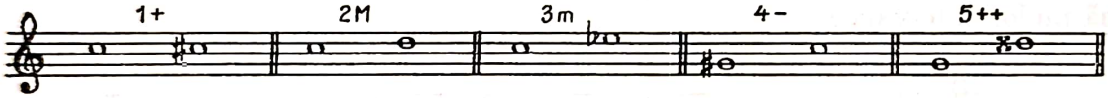


Pentru redarea convenţională (prin simboluri) a celor două mărimi ale intervalelor (conţinutul în trepte şi conţinutul în tonuri şi semitonuri) se utilizează cifre şi litere, precum şi semnele plus (+) şi minus (—), astfel :

— *conţinutul în trepte :* prima = 1, secunda = 2, terţa = 3, cvarta = 4, cvinta = 5, sexta = 6, septima = 7, octava = 8 ;

— *conţinutul în tonuri şi semitonuri :* intervalul perfect = p, intervalul mare = M, intervalul mic = m, intervalul mărit = +, intervalul micşorat = —, intervalul dublu-mărit = ++, intervalul dublu micşorat = ---.

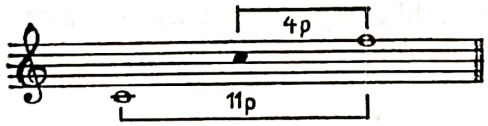
Cînd vrem să exprimăm pe acestă cale un interval oarecare, reunim cele două simboluri, ca în exemplele următoare :



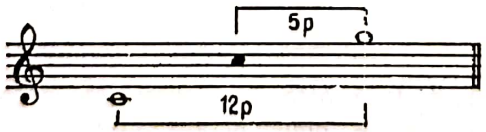
b) *Intervalele compuse,* din punct de vedere al conţinutului în tonuri şi semitonuri, se exprimă prin aceiaşi termeni ca şi intervalele simple corespunzătoare.

În acest sens, sînt considerate *intervale perfecte :*

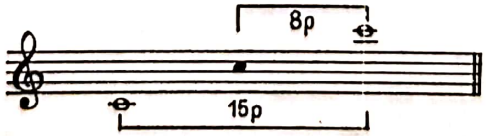
— *undecima* (cvarta peste octavă)



— *duodecima* (cvinta peste octavă)



— *cvintadecima* (dubla octavă)



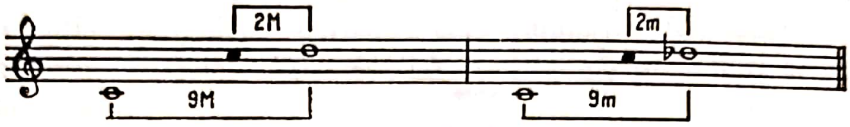
[1] A se vedea tabelul tuturor *intervalelor simple* de la pag. 135.

© 2025. GRAFOART

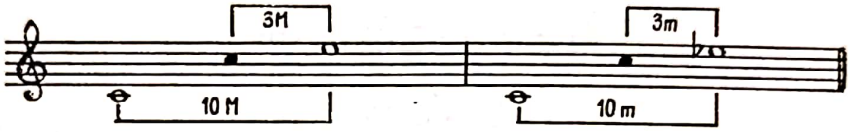
Scanned with OKEN Scanner

Sînt considerate intervale *mari* şi *mici* :

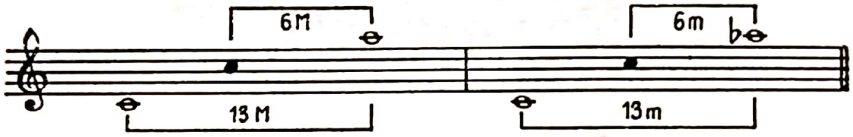
— *nona* (secunda peste octavă)



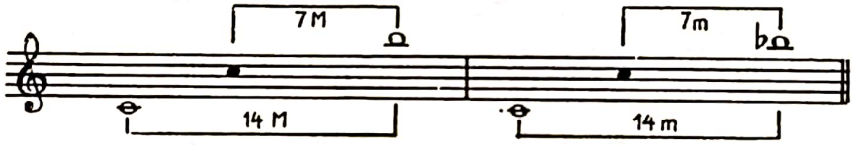
— *decima* (terţa peste octavă)



— *terţiadecima* (sexta peste octavă)



— *cvartadecima* (septima peste octavă)

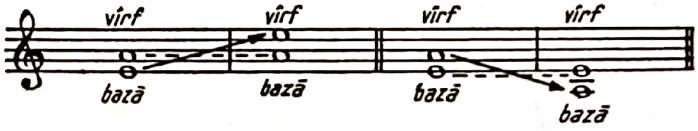


Toate intervalele compuse pot fi, de asemenea, mărite, micşorate, dublu-mărite şi dublu-micşorate, ca şi intervalele simple din care derivă.

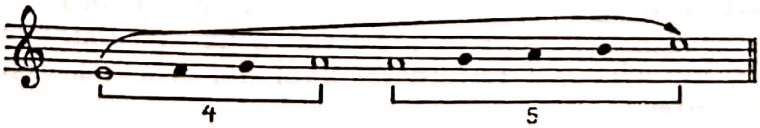
4. Intervale complementare (provenite din răsturnări)

Procedeul răsturnării unui interval constă din mutarea sunetului de la bază la octava superioară, sau a sunetului de la vîrf la octava inferioară.

În ambele cazuri se obţine intervertirea poziţiei iniţiale a celor două sunete componente ale intervalului, vîrful devenind bază, iar baza devenind vîrf :



Intervalul obţinut prin răsturnare poartă numele de interval *complementar*, întrucît, adăugîndu-se celui iniţial, întregeşte (completează) cu acesta cadrul octavei :



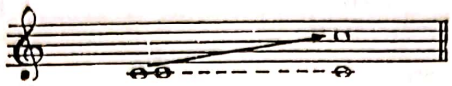
Reguli în răsturnarea intervalelor simple

Prin răsturnare, intervalele simple îşi modifică atît mărimea (conţinutul) în trepte, cît şi conţinutul în tonuri şi semitonuri.

Scanned with OKEN Scanner

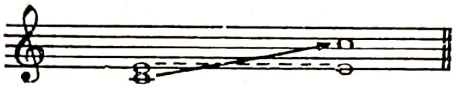
a) *Modificările intervenite în conținutul în trepte*

prima devine *octavă* (1→8)

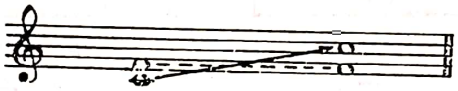


secunda devine *septimă* (2→7)

terța devine *sextă* (3→6)



cvarta devine *cvintă* (4→5)



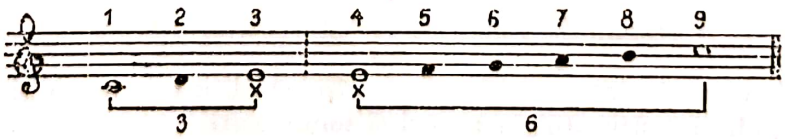
cvinta devine *cvartă* (5→4)

sexta devine *terță* (6→3)

septima devine *secundă* (7→2)

octava devine *primă* (8→1)

Observație : Ciclul răsturnărilor intervalelor simple se încheie cu aceiași termeni cu care a început, însă într-o formulă matematică inversată (1→8 ; 8→1). Totalul matematic reprezentînd cele două intervale ne dă în toate cazurile cifra 9, întrucît, prin răsturnare, unul din sunete se repetă. De exemplu, răsturnarea terței :



© 2025. GRAFOART

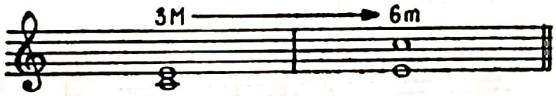
Scanned with OKEN Scanner

b) *Modificările intervenite în conţinutul în tonuri şi semitonuri*

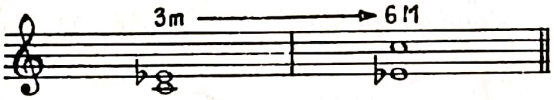
Cu excepţia intervalelor perfecte, care rămîn la fel, toate celelalte intervale simple, prin răsturnare, îşi schimbă conţinutul de tonuri şi semitonuri în categorii opuse, astfel :

intervalul *perfect* rămîne *perfect*

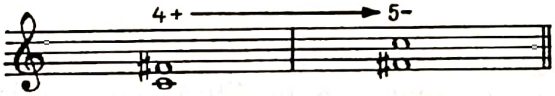
intervalul *mare* devine *mic*



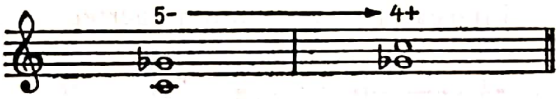
intervalul *mic* devine *mare*



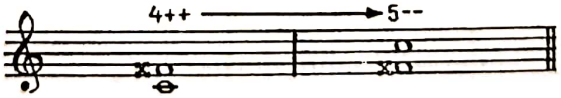
intervalul *mărit* devine *micşorat*



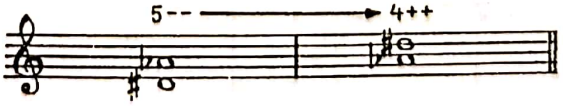
intervalul *micşorat* devine *mărit*



intervalul *dublu-mărit* devine *dublu-micşorat*



intervalul *dublu-micşorat* devine *dublu-mărit*



Reguli în răsturnarea intervalelor compuse

a) Prin răsturnare, intervalele compuse îşi modifică mărimea (conţinutul) în trepte, ca şi intervalele simple din care derivă fiecare :

Scanned with OKEN Scanner

nona (secunda peste octavă) devine *septimă*

decima (terţa peste octavă) devine *sextă*

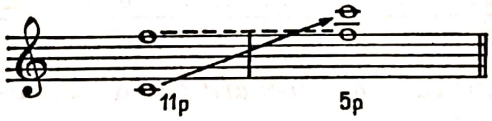
undecima (cvarta peste octavă) devine *cvintă*

duodecima (cvinta peste octavă) devine *cvartă*

ş.a.m.d.

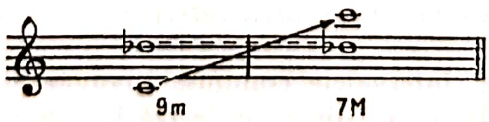
b) În ceea ce priveşte conţinutul (mărimea) în tonuri şi semitonuri, intervalele compuse, prin răsturnare, se modifică după aceleaşi principii ca şi în cazul răsturnării intervalelor simple corespunzătoare :

intervalul *perfect* rămîne *perfect*



intervalul *mare* devine *mic*

intervalul *mic* devine *mare*



ş.a.m.d.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Tabelul intervalelor simple cu conţinutul lor în tonuri şi semitonuri

Denumirea intervalului		Conținutul în tonuri și semitonuri
PRIMA	perfectă	0
	mărită	½ t
SECUNDA	micșorată	0
	micā	½ t
	mare	1 t
	mărită	1½ t
TERȚA	micșorată	1 t
	micā	1½ t
	mare	2 t
	mărită	2½ t
CVARTA	micșorată	2 t
	perfectă	2½ t
	mărită	3 t

Denumirea intervalului		Conținutul în tonuri și semitonuri
CVINTA	micșorată	3 t
	perfectă	3½ t
	mărită	4 t
SEXTA	micșorată	3½ t
	micā	4 t
	mare	4½ t
	mărită	5 t
SEPTIMA	micșorată	4½ t
	micā	5 t
	mare	5½ t
	mărită	6 t
OCTAVA	micșorată	5½ t
	perfectă	6 t
	mărită	6½ t

Scanned with OKEN Scanner

B. CLASIFICAREA INTERVALELOR MUZICALE DUPĂ CRITERII DE CALITATE

Clasificarea (sistematizarea) intervalelor muzicale din punct de vedere *calitativ* se face după principii de ordin strict muzical. Ea are în vedere funcţiunea şi rolul ce li se conferă intervalelor în alcătuirea sistemelor intonaţionale melodice şi armonice, deci *calitatea* pe care acestea o dobîndesc în muzică.

Pornind de la un asemenea criteriu în clasificarea inttrvalelor, se studiază următoarele aspecte :

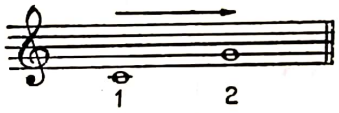
— *intervale melodice şi armonice*
— *intervale enarmonice*
— *intervale consonante şi disonante*
— *intervale diatonice şi cromatice*
— *intervale cu funcţiuni speciale în teoria şi practica componistică.*

În acest cadru se studiază, de asemenea, *microintervalele muzicale* (microtoniile), o nouă categorie de intervale devenite actuale prin creaţia sec. XX.

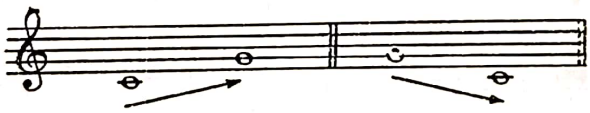
1. Intervale melodice şi armonice

a) *Intervale melodice*

Un interval se consideră *melodic* în cazul că cele două sunete componente sînt emise şi se aud *succesiv* (referinţă pe plan orizontal) :

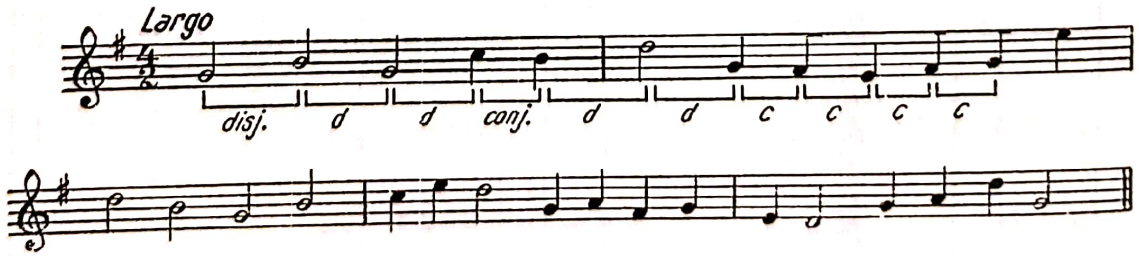


În ceea ce priveşte sensul (direcţia) în care se mişcă cel de-al doilea sunet, intervalele melodice pot fi *ascendente* şi *descendente :*



În melodie, orice sunet component — cu excepţia celor cu care se începe şi se sfîrşeşte — constituie un punct dublu de referinţă intervalică : pentru sunetul precedent şi pentru cel ce urmează, drept care, melodia se prezintă ca un lanţ (şir) de intervale alcătuite fie din succesiuni conjuncte (alăturate), fie din succesiuni disjuncte (prin salturi) :

I. Stravinsky — SONATA PENTRU 2 PIANE



Cu autorizaţia acordată de *Boosey and Hawkes* — London, editori proprietari.

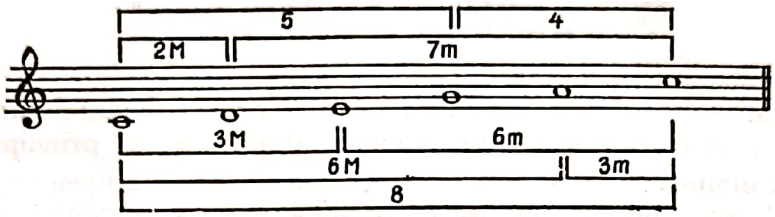
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Din punct de vedere al frecvenţei (densităţii) diferitelor intervale melodice în creaţie, tratatele mai noi le aşează în categorii distincte.[1]

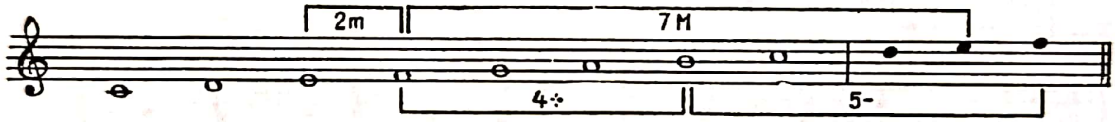
O primă categorie o formează intervalele melodice cu frecvenţa (densitatea) cea mai mare în creaţie, şi anume : 8, 5, 4 perfecte ; 3, 6 mari şi mici ; 2 mare ; 7 mică.

Toate aceste intervale sînt prezente în scara pentatonică anhemitonică, unul din cele mai vechi sisteme muzicale melodice :



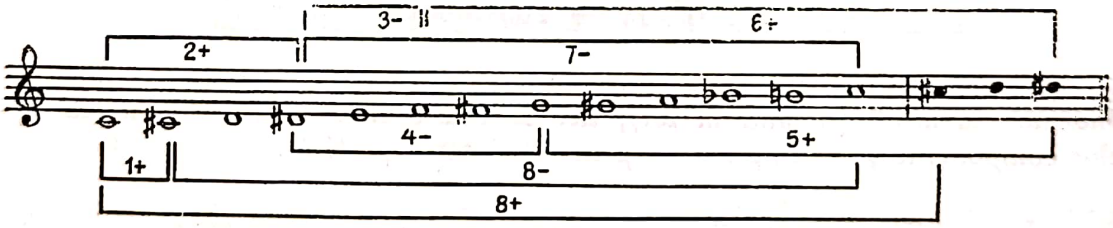
A doua categorie de intervale melodice, în ceea ce priveşte frecvenţa *(densitatea)* lor în creaţie, o constituie : 2m şi 7M, 4+ şi 5—.

Împreună cu cele din prima categorie, ele formează structura scărilor tono-modale diatonice alcătuite din 7 sunete :



O ultimă categorie o constituie intervalele ce rezultă din sistemele de structuri cromatice şi intens cromatizate, care au, desigur, o frecvenţă mult mai scăzută faţă de cele din primele două categorii descrise mai înainte.

Acestea sînt : 2+ 7— ; 4— 5+ ; 3— 6+ ; 1+ 8— şi 8+ :



Pe măsură ce intrăm în analiza creaţiei contemporane, vom observa însă că şi aceste intervale îşi sporesc prezenţa, atît în melodie, cît şi în armonie, compozitorul de azi vrînd să exploreze resurse expresive noi — inexistente în creaţia clasică.[2]

b) *Intervale armonice*

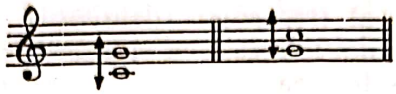
Un interval se consideră *armonic* în cazul că cele două sunete componente *se emit şi se aud simultan* (referinţă pe plan vertical) :

---

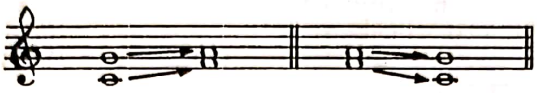
[1] Middleton, E. Robert. *Harmony in Modern Counterpoint*. Boston, Ed. Allyn and Bacon, 1967, pag. 11.

[2] A se vedea „Sisteme intonaţional integrate", pag. 344.

Scanned with OKEN Scanner



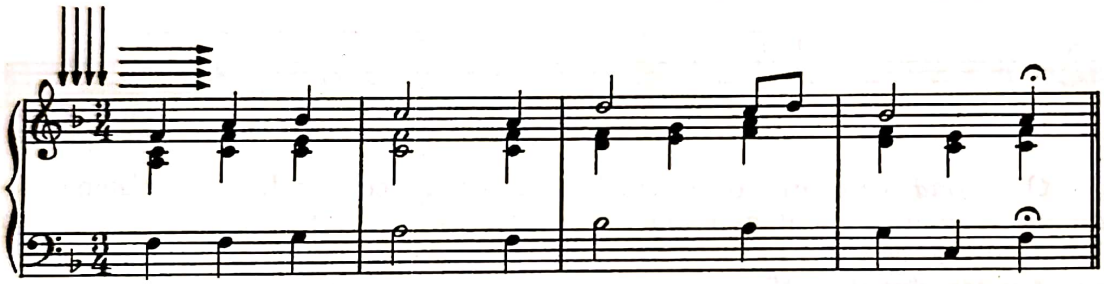
Sensul (direcţia) în care se mişcă un interval armonic, spre legătura sa cu altul, poate fi *ascendent* sau *descendent* (în cazul mersului paralel al vocilor) :



Din utilizarea intervalelor pe plan vertical rezultă înveşmîntarea armonică a melodiei cu acorduri de structuri variate, după legi şi principii ce ţin de arta şi ştiinţa armoniei.

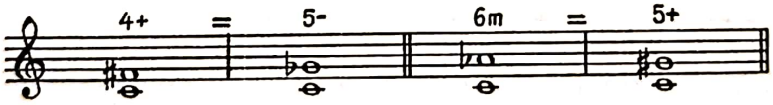
În cadrul armoniei — realizare artistică specific verticală — se desfăşoară însă în mod legic şi mişcarea pe plan orizontal, deci melodia ; de aceea, armonia cuprinde sensuri expresive pe ambele planuri : *melodic* şi *armonic.*

J. S. Bach — ANNA MAGDALENA



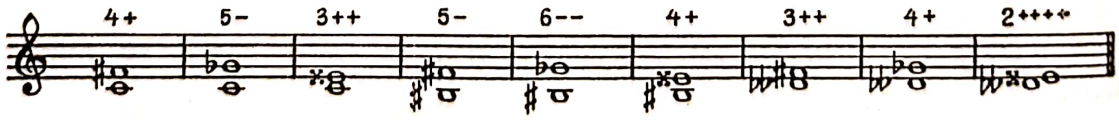
2. Intervale enarmonice

Se consideră *enarmonice* acele intervale care, în raport cu altele, au *sonoritate identică* (se aud la fel), deosebindu-se numai prin denumirea sunetelor componente şi — implicit — prin exprimarea grafică :



Creaţia muzicală foloseşte variate posibilităţi de enarmonizare a unui interval oarecare, în virtutea principiului, expus deja la alt capitol, că fiecărui sunet din componenţa intervalului îi corespund încă alte două sunete ca sonoritate (cu excepţia lui *sol diez* şi *la bemol*).

Dacă procedăm — spre exemplu — la enarmonizarea intervalului de cvartă mărită *do — fa diez,* obţinem corespondentele enarmonice următoare :



© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Deşi un interval poate fi enarmonizat în mai multe variante, pentru simplificarea scrierii textului muzical şi din raţiuni de ordin funcţional, se preferă, de regulă, atît în melodie cît şi în armonie, *intervalele uzuale* ; în cazul de sus, numai cvartele mărite şi cvintele micşorate.

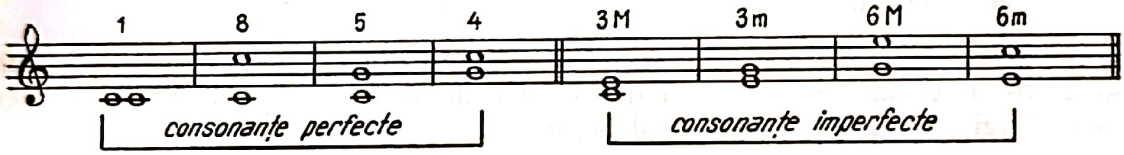
După cum s-a mai spus, principiul de înlocuire enarmonică a unui sunet, interval sau chiar sistem intonaţional întreg (tonalitate sau mod) stă la baza modulaţiei în alte tonalităţi şi moduri, fie în dezvoltarea melodică, fie în cea armonică.

3. Intervale consonante şi disonante

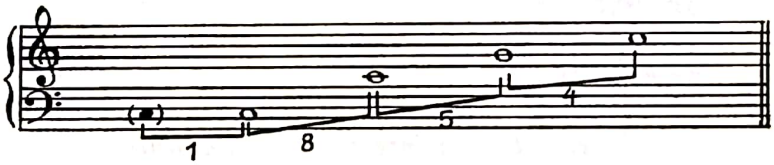
Ideea de tensiune şi rezolvare în teoria intervalelor

a) În concepţia tonală clasică, un interval se consideră *consonant*[1] în cazul că sunetele sale componente — auzite simultan — produc impresia de contopire şi legare (ataşare) reciprocă.

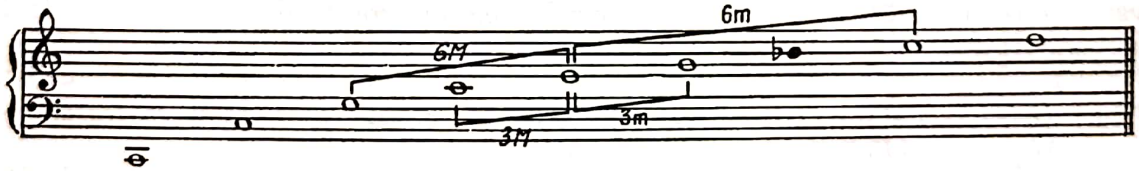
În acest sens, sînt considerate intervale consonante perfecte : prima, octava, cvinta şi cvarta, şi consonante imperfecte : terţa (mare şi mică) şi sexta (mare şi mică) :



Intervalele consonante perfecte apar primele în rezonanţa sonoră naturală :



Intervalele consonante imperfecte apar în partea mediană a seriei de sunete armonice, deci după cele perfecte :



b) Un interval se consideră *disonant*[2], în cazul în care sunetele sale componente — auzite simultan — produc impresia de respingere reciprocă.

În dialectica contrariilor, tensiunea acumulată printr-un interval sau acord disonant se cere rezolvată într-un interval sau acord consonant.

De altfel, dialectica creaţiei de factură tonală clasică se bizuie pe opunerea permanentă dintre elementele *disonanţă* — *consonanţă*, atît pe plan melodic, cît şi armonic.

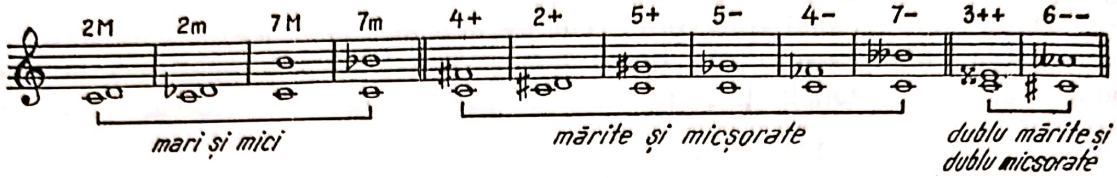
---

[1] În limba latină, *consono* = a suna împreună, a se potrivi.

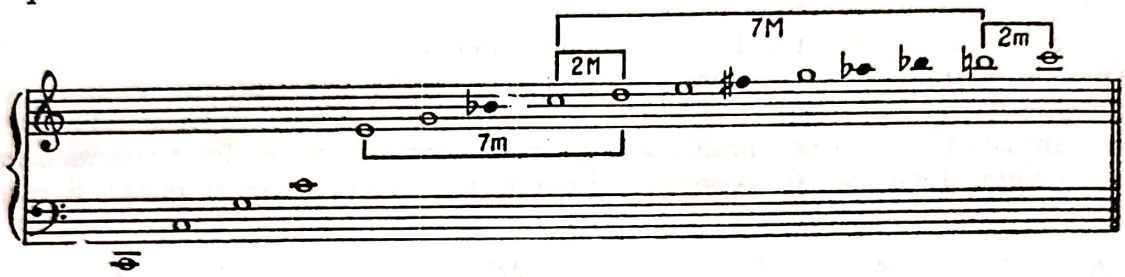
[2] În limba latină, *dissono* = a suna distinct, a fi deosebit, a nu se potrivi.

Scanned with OKEN Scanner

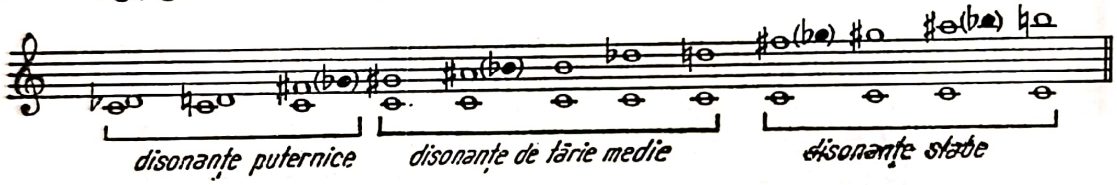
Ca intervale *disonante* — după acelaşi concept clasic — sînt considerate . secundele (mari şi mici), septimele (mari şi mici), precum şi toate intervalele mărite şi micşorate, dublu-mărite şi dublu-micşorate :



În rezonanţă, ele apar după intervalele consonante perfecte şi imperfecte, în partea madiană şi superioară a seriei de armonice :



Disonanţele cele mai puternice se află în zona intervalelor mici (între 1+ şi 5—), după care urmează disonanţele de tărie medie, iar în zona intervalelor largi, gradul de disonanţă slăbeşte :



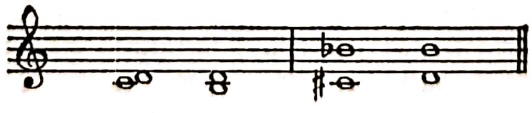
Rezolvarea intervalelor disonante
Principii generale

Orice interval disonant, în conceptul creaţiei tonale clasice, cere rezolvarea într-un interval consonant, nerezolvarea lui constituind o excepţie de la această regulă.

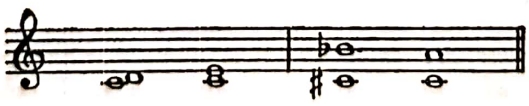
În armonie, pentru a rezolva un interval disonant, se utilizează cele 3 feluri (cazuri) de mişcări generale ale vocilor : *oblică, paralelă* şi *contrară.*

Mişcarea oblică (în dublă ipostază) :

— mişcarea vocii inferioare şi repetarea aceluiaşi sunet la vocea superioară :



— mişcarea vocii superioare şi repetarea aceluiaşi sunet la vocea inferioară :



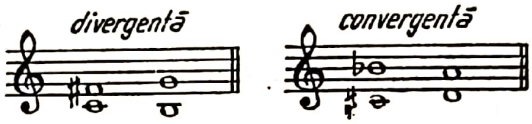
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Mişcarea paralelă (în cele două sensuri) :

Mişcarea contrară (de asemenea în două ipostaze) :

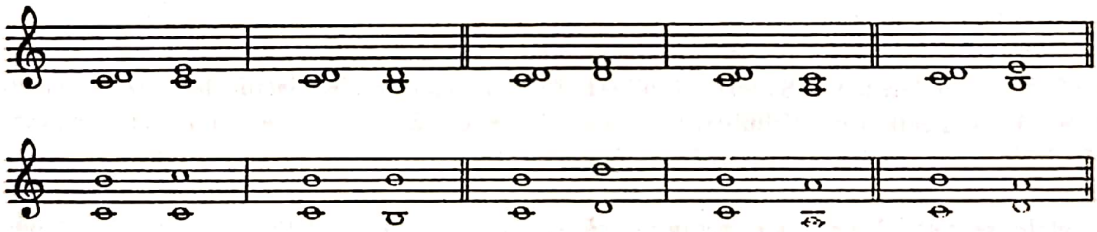
— divergentă, cînd vocile se depărtează ;
— convergentă, cînd vocile se apropie :



Prin utilizarea uneia sau alteia dintre mişcările armonice generale, descrise mai înainte, putem obţine rezolvarea oricărui interval disonant într-unul consonant, avînd grijă să alegem acea mişcare ce ne aduce, în rezolvare, o consonanţă care să răspundă cît mai bine intenţiilor (realizărilor) artistice.

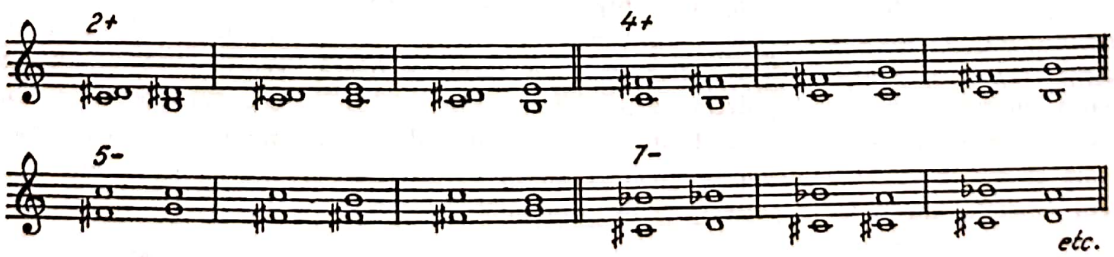
Cîteva exemple de mişcări armonice
prin care obţinem rezolvări de intervale disonante

Intervalele mari şi mici (secundele şi septimele) pot utiliza, în rezolvare, oricare dintre cele trei mişcări :



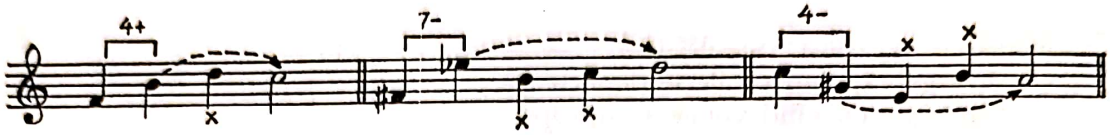
Se poate observa că, în cazurile de mai sus, rezolvarea disonanţelor prin mişcarea paralelă este cea mai puţin artistică ; de aceea, în armonia tonală ea este întrebuinţată cu restricţii şi ca excepţie de la regulile normale.

Intervalele mărite, prin rezolvare, dau intervale consonante mai mari ca dimensiune (rezolvare prin extensie), iar cele *micşorate,* intervale consonante mai mici (rezolvare prin contracţie); de aceea, în cazul lor nu pot fi utilizate artisticeşte toate cele trei mişcări. De exemplu :



Intervalele mărite şi micşorate se mai numesc şi disonanţe *apelative,* întrucît acestea reclamă în mai mare măsură rezolvarea în consonanţe decît disonanţele mari şi mici.

În conceptul tonal, aceleaşi principii de rezolvare a intervalelor disonante — descrise mai sus — acţionează şi *în melodie* (pe plan orizontal), cu deosebirea că aici întîlnim şi *rezolvarea prin interpolare,* înţelegînd prin aceasta existenţa unor valori sonore intermediare între disonanţă şi rezolvarea ei :



*

Conceptul de *consonanţă-disonantă* cunoaşte sensuri diferite, în funcţie de doi factori : *subiectiv* şi *evolutiv.*

a) Cu privire la factorul *subiectiv,* aprecierea unei opere de artă a depins în toate timpurile de gradul de cultură, în continuă dezvoltare, a publicului auditor (astăzi ascultăm, spre exemplu, cu altă înţelegere o simfonie de Beethoven decît publicul din timpul său), de educarea şi formarea gustului estetic şi — în ultimă analiză — de obişnuirea auzului cu mijloace de expresie din ce în ce mai evoluate, care adoptă soluţii şi principii noi de lucru — ceea ce constituie dinamica progresului în orice artă.

Se ştie, spre exemplu, că acordul septimei de dominantă (septima mică cu trisonul major de pe treapta V), din cauza utilizării lui extrem de frecvente în armonia tonală, nu mai părea disonant auditoriului, necum specialistului, nici măcar în plină creaţie romantică (sec. XIX).

Auzul îşi primea, aşadar, şi în trecut educaţia în sensul emancipării disonanţelor spre o valoare consonantică.

Ni se relatează în această privinţă episodul de mai jos [1].

Dirijorul Antonio Salieri (1750—1825), pe cînd dădea lecţii de muzică celebrilor săi elevi — Beethoven, Schubert şi Liszt —, le cerea să execute un canon încărcat de dificultăţi disonantice (cvarte mărite şi micşorate, secunde şi salturi de septime etc.) pe un text latin de o anumită semnificaţie chiar şi pentru zilele noastre : *„ubi malus cantus, ibi mala musica"*, [2] de unde deducem că disonanţele erau supuse încă de pe timpul lui Beethoven la un proces de asimilare auditivă continuă şi de netezire a deosebirilor faţă de consonanţe.

La altă scară (proporţie), şi cu alte mijloace, procesul continuă să se petreacă şi în zilele noastre, prin pătrunderea în circuitul valorilor a lucrărilor noi, care nu mai fac distincţia dintre disonanţă şi consonanţă.

b) Cu privire la factorul *evolutiv,* conceptul *consonanţă—disonanţă* se defineşte într-un anumit stadiu al dezvoltării artei muzicale, atinge punctul culminant în cadrul creaţiei tonale şi trece apoi în penumbră, fiind chiar negat o dată cu evoluţia muzicii spre atonalism. Într-adevăr, cei vechi considerau *consonante* numai intervalele de primă, octavă, cvintă şi cvartă, adică acelea care au forma perfectă. Teoria elină numea asemenea intervale „simfonii" [3], definind o simfonie drept împerecherea (amestecul) a două sunete care se împacă perfect. Toate celelalte intervale — în afară de primă, octavă, cvintă şi cvartă — se numeau la greci „diafonii" [4], pe considerentul că la acestea amestecul sunetelor nu se făcea perfect, ca în „simfonii".

---

[1] Revista *Melos,* I.S. 275 E. Caietul 10/32 — „Vocalitatea în sec. XX".

[2] Acolo unde se cîntă rău (incorect), şi muzica este neplăcută.

[3] În limba greacă, *simfonia* = acord, concordanţă.

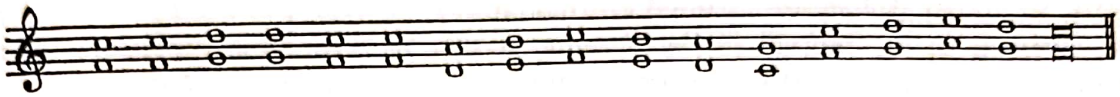
[4] În limba greacă, *diafonia* = disonanţă, discordanţă.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Pînă şi în evul mediu, începuturile polifoniei nu permiteau folosirea „diafoniilor", aşa cum se poate observa dintr-un imn medieval, alcătuit numai din „simfonii" de cvintă :

Imn medieval



Pe vremea lui Guido d'Arezzo (sec. XI), în polifonie încep să-şi facă loc şi „diafoniile", în care, pe lîngă introducerea terţei, întîlnim şi amestecul de simfonii" cu „diafonii", după cum putem observa din prelucrarea de mai tîrziu a aceluiaşi imn :

După epoca de aur a polifoniei, apare creaţia în stil omofon (sec. XVII—XVIII), cînd se formulează şi conceptul de *consonanţă-disonanţă* în sensul creaţiei tonale clasice.

În noul stil, intervalele disonante se cer pregătite şi rezolvate după principiul promovat — la început — cu putere de dogmă : *„salvează disonanţa"*.

Trebuie subliniat că încă la Monteverdi (1567—1643) întîlnim nepregătit acordul disonant de septimă cu trison major (ac. de dominantă), ceea ce constituia pentru timpul său o îndrăzneală în travaliul armonic.

După Wagner şi Schönberg, rezolvarea disonanţelor nu mai constituie nici pe departe o dogmă ; în muzică pătrunde — ca o reacţie la procedeele clasice — conceptul atonal, care renunţă, pur şi simplu, la orice deosebire dintre consonanţă şi disonanţă.

O disonanţă poate fi rezolvată acum printr-o altă disonanţă (rezolvare dinamico-expresivă), aşa cum ne apare în lucrările lui Webern, Berg şi ale compozitorilor postserialişti.

Pe de altă parte, Debussy, evitînd disonanţele, foloseşte consonanţele de o manieră specifică (armonii de cvarte şi cvinte), creind o lume armonică nouă, deosebită de cea clasică bazată pe legile atracţiei tonale.

Schimbarea de concepţie privind raportul consonanţă-disonanţă ajunge în zilele noastre pînă în punctul în care *octava perfectă* — primul interval consonantic — este tratată drept *„diabolus in musica al sec. XX"*, rol jucat altădată de triton, fiind evitată cu bună ştiinţă în lucrările noi, contemporane.

„Octava nu e permisă — ne spune Krenek —, întrucît ea creează o impresie de completă stagnare a cursului muzicii." [1]

Pentru a conchide, trebuie să fim de acord cu acei ce — văzînd lucrurile în perspectivă — susţin că „nu poate exista o frontieră brutală şi definitivă între consonanţă şi disonanţă" [2], aşa cum istoria (evoluţia) mijloacelor de lucru în muzică ne confirmă din plin.

*

[1] După Middleton, E. Robert. *Harmony in Modern Counterpoint*. Boston, Ed. Allyn and Bacon, 1967, pag. 41.

[2] Chailley, J. et Challan, H. *Théorie complète de la Musique*. Paris, Ed. Alphonse Leduc, 1951, pag. 27.

Scanned with OKEN Scanner

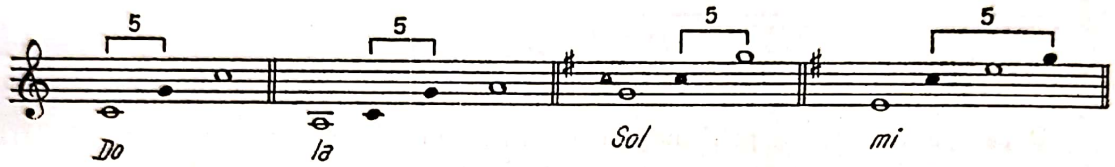
4. Intervale diatonice şi cromatice

Cînd caracterizăm prin prisma diatonismului şi cromatismului un interval muzical oarecare, avem în vedere apartenenţa sau neapartenenţa lui la un sistem intonaţional *diatonic* — tonal sau modal.

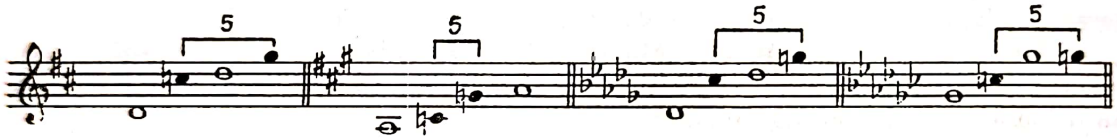
Pentru ca un interval să fie *diatonic,* se cere ca amîndouă sunetele componente să fie trepte constitutive în sistemul diatonic respectiv. Dacă unul sau ambele sunete componente ale intervalului sînt trepte neconstitutive (modificate) în sistemul din care fac parte, intervalul se consideră *cromatic.*

Ca urmare a acestui principiu, un acelaşi interval poate fi *diatonic* pentru un sistem intonaţional, şi *cromatic* pentru altul.

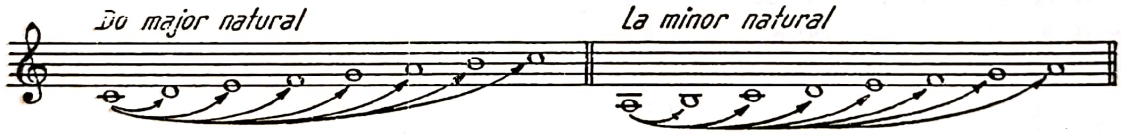
De exemplu, cvinta perfectă *do-sol* este interval *diatonic* în tonalităţile :



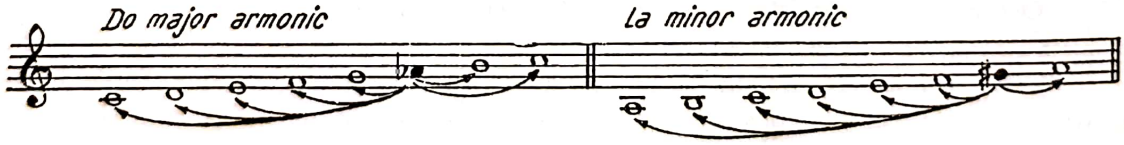
Acelaşi interval este însă *cromatic* în tonalităţile :



Dacă un sistem intonaţional (tonal sau modal) este în întregime diatonic şi n-are în cuprinsul lui vreun element cromatic, toate intervalele dintre treptele sale sînt implicit diatonice. Aşa este cazul intervalelor din majorul natural, minorul natural şi din toate modurile naturale (ionic, doric, frigic, lidic, mixolidic, eolic şi locric). De exemplu :



În cazul însă că în sistem apare un sunet cromatic, toate intervalele ce se formează cu acesta devin cromatice :



Importanţa categorisirii intervalelor muzicale în *diatonice* şi *cromatice* rezultă, în primul rînd, din implicaţiile de natură armonică şi din cele privind modulaţia.

Un pasaj melodic diatonic presupune, în conceptul clasic, tratarea printr-un cadru armonic diatonic, iar unul cromatic pune problema ieşirii din cadrul armonic diatonic şi trecerea în zone cromatice modulante sau nemodulante.

Pe de altă parte, prin categoriile respective de intervale se determină structura diatonică sau cromatică a sistemelor muzicale intonaţionale — criteriu fundamental în analiza şi tratarea operelor de artă de esenţă populară şi cultă.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

5. Intervale muzicale cu funcţiuni speciale în teoria şi practica componistică tono-modală (intervale de predilecţie)

a) *În creaţia şi teoria modală,* trei intervale consonante au rol coordonator şi organizator : *octava, cvinta* şi *cvarta.* Ele determină cadrul şi structura unei formaţiuni modale oarecare, constituind *treptele fixe* (nucleu) ale *fiecărui mod.* [1]

O asemenea importanţă a celor trei intervale rezultă nu numai din construcţia melodică modală, ci şi din cea armonică modală (armonia de cvarte şi cvinte la Debussy, Bartok, Paul Constantinescu, Gheorghe Dumitrescu, Sigismund Toduţă etc.).

În modurile cromatice trebuie subliniat, de asemenea, rolul de interval caracteristic (de structură) al *secundei mărite,* care determină conceptul modal cromatic.

b) *În creaţia şi teoria bazate pe conceptul de tonalitate,* un rol deosebit — coordonator şi organizator — îl au următoarele intervale consonante : *octava, cvinta perfectă,* cu complementul său *cvarta perfectă* (răsturnarea), *terţele* şi *sextele* (mari şi mici).

Rolul *octavei* s-a definit deja în paginile anterioare, ea constituind cadrul tuturor gamelor sistemului tonal.

Rolul *cvintei* — respectiv al *cvartei* ce rezultă prin răsturnare — ne apare determinant în stabilirea ordinei reale şi aparente a sunetelor în game, în formarea tonalităţilor cu armurile respective, în precizarea raporturilor dintre tonalităţi, în realizarea modulaţiei tonale clasice, în construirea formelor muzicale de proporţii etc.

În armonia neoclasică, utilizarea acordurilor de *cvartă + cvartă* sau *cvartă + cvintă* constituie un indiciu că aceste două intervale sînt de predilecţie şi în înnoirea mijloacelor armonice de lucru.

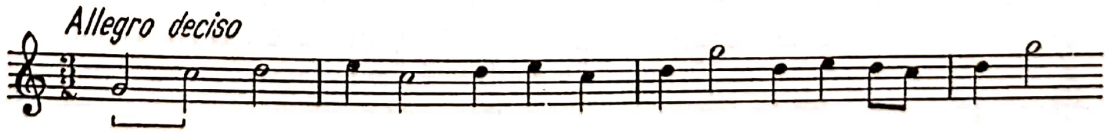
Rolul *terţelor şi sextelor* (mari şi mici) ne apare evident în organizarea internă a sunetelor tonalităţii (modului) ; al *terţelor,* în mod special, în structura acordurilor tonale, unde acestea constituie criteriul fundamental.

Dacă ne referim la sistemele cromatice, trebuie să subliniem, de asemenea, importanţa *semitonului* — diatonic sau cromatic —, interval ce defineşte conceptul cromatic tonal.

În alcătuirea *melodiei,* pînă la creaţia atonală, există preferinţe evidente pentru anumite intervale, mai ales la început de fraze *(initium)* şi la cadenţele modale ori tonale.

Din acest punct de vedere, s-a vorbit mult de frecvenţa *cvartei perfecte* ca interval declanşînd teme de mare pregnanţă melodică, aşa cum se poate observa din cele cîteva exemple care urmează :

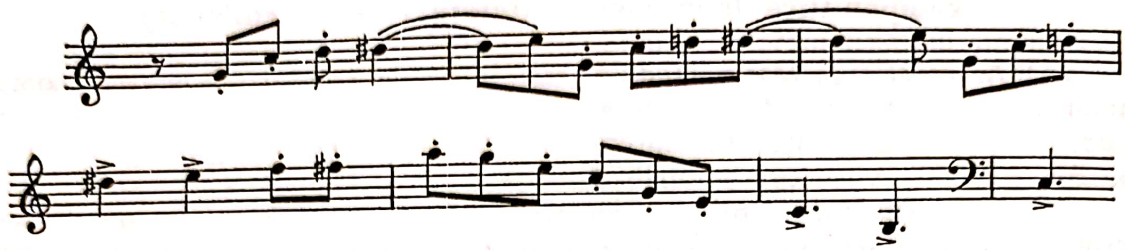
Fr. Händel — MUZICA APELOR



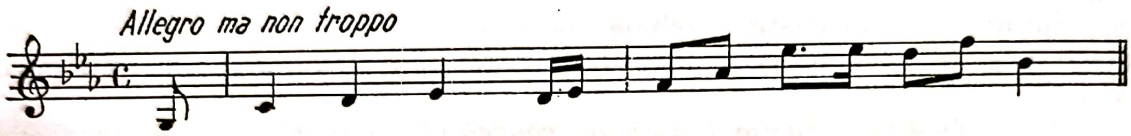
[1] A se vedea „Trepte nucleu şi trepte mobile în moduri, pag. 181.

Scanned with OKEN Scanner

Richard Strauss — TILL EULENSPIEGEL



D. Şostacovici — SIMFONIA V



6. Microintervale muzicale (microtoniile)

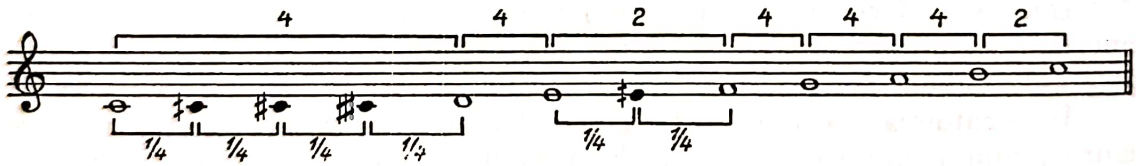
Ideea de a utiliza în creaţia cultă microintervale muzicale — prin care înţelegem intervalele mai mici decît cele obişnuite, de ton şi semiton — aparţine secolului nostru (XX), deşi existenţa lor în practica artistică este semnalată de veacuri prin mijlocirea creaţiei populare de pe diverse meridiane.

Există *trei categorii* de microintervale muzicale : *sfertul de ton, treimea de ton* şi *noimea de ton.*

O categorie aparte — datorită însuşirii lor tehnice — o constituie *microintervalele electronice*, utilizate şi acestea în timpul din urmă în creaţia cultă.

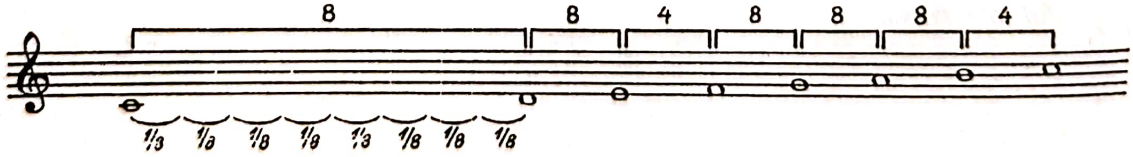
a) *Sistemul sfertului de ton* cuprinde două microintervale : *sfertul* şi *optimea de ton.*

Sfertul de ton (1/4 ton) rezultă din divizarea tonului în 4 intervale egale şi a semitonului în 2 părţi egale, octava avînd, în acest caz, 24 de sferturi de ton :



Ca utilizare, *sfertul de ton* se întîlneşte mai întîi în practica şi teoria muzicii antice greceşti, în muzica indiană, în muzica psaltică răsăriteană şi în folclorul popoarelor est-europene şi a celor orientale. [1]

Optimea de ton (1/8 ton) este dedusă din divizarea tonului în 8 intervale egale şi a semitonului în 4 intervale egale, octava avînd, în acest caz, 48 de optimi de ton (reprezentare schematică) :



[1] A se vedea modurile bizantine şi cele indiene, pag. 223 şi 277.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Ca utilizare, optimea de ton, fiind un interval infim în ceea ce priveşte mărimea şi de un anumit rafinament acustic, este greu de sesizat cu auzul liber în contextul altor microintervale muzicale sau chiar al celorlalte intervale mai mari. Adepţii muzicii prin sfert de ton (vezi muzicianul ceh Alois Haba) merg însă cu presupunerea că şi optimea de ton ar avea o existenţă proprie, ceea ce nu este încă dovedit în creaţie.

b) *Sistemul treimei de ton* cuprinde două microintervale : *treimea* şi *şesimea de ton.*

Treimea de ton (1/3 ton) rezultă din divizarea tonului în trei intervale egale.

Existenţa treimii de ton a fost observată în muzica popoarelor arabo-persane, în sistemele intonaţionale specifice. [1]

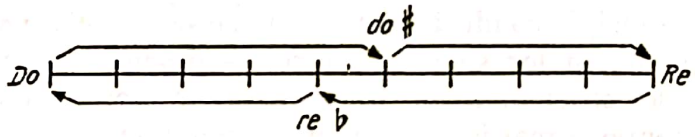
Creaţia pe baza unor asemenea intervale presupune însă educarea specială a auzului public, întrucît pentru europeni ele par false.

Şesimea de ton (1/6 ton) rezultă din divizarea tonului în 6 intervale egale.

Utilizarea în creaţie a şesimii de ton comportă aceleaşi observaţii ca şi cele făcute la treimea de ton din care derivă.

c) Sistemul următor cuprinde un singur interval : *noimea de ton,* care rezultă din divizarea tonului în nouă intervale egale, octava conţinînd, în totalitate, 53 de noimi de ton.

Un asemenea microinterval se utilizează azi numai în explicaţia didactico-solfegistică [2], pentru a se demonstra şi vizual diferenţa de înălţime dintre semitonul diatonic (de 4 noimi de ton) şi cel cromatic (de 5 noimi de ton) :



d) *Microintervale electronice*

Datorită faptului că, din punct de vedere muzical, sistemul noimei de ton deţinea — pînă la creaţia electronică — cele mai mici intervale, unii teoreticieni l-au considerat drept sistem *nec plus ultra,* dincolo de care se oprea deci posibilitatea investigării altor microintervale care să fie utilizate în creaţie.

Tehnica electronică din zilele noastre a infirmat însă o asemenea teză, punînd la dispoziţia compozitorului intervale şi mai mici.

În mod practic, laboratoarele electronice oferă astăzi muzicii toate microintervalele (microsunetele) posibile acusticeşte, diferenţiate pînă la un hertz.

Deocamdată, organizarea microintervalelor electronice în sisteme funcţionale subordonate cadrului octaviant sau altui cadru nu este necesară ; de aceea, facem referirea lor la întregul spaţiu sonor al imensului număr de microsunete (microintervale) cu care lucrează muzica electronică.

---

[1] A se vedea modurile populare ale muzicii arabo-persane, pag. 270.

[2] Provine din sistemul cvasi-matematic de intonaţie *Mercator-Holder,* descris la pagina 63.

Scanned with OKEN Scanner

Pe măsură ce vor apare creaţii reprezentative ale genului, iar acestea vor fi pătruns cît mai adînc în viaţa cultural-artistică a popoarelor, microtoniile electronice vor fi intrat definitiv în rîndul mijloacelor obişnuite de lucru ale muzicii.

II. Idei şi principii noi în teoria intervalelor muzicale deduse din creaţia contemporană

„Dezvoltarea muzicii depinde mai mult
decît în alte arte de dezvoltarea tehnicii sale".
A. SCHÖNBERG

Teoria intervalelor muzicale expusă mai înainte — denumită pentru marea ei răspîndire drept clasică — are *caracter unitar,* în sensul că tot ceea ce creaţia dintr-o anumită perioadă a adus nou cu privire la intervale s-a adăugat la un fond teoretic deja existent *(sub specie unitatis).*

Această dezvoltare unitară a teoriei intervalelor a fost posibilă deoarece toată creaţia muzicală populară şi cultă — pînă la atonalism — se bazează pe existenţa unui centru sonor polarizator de felul tonicii, care a constituit totodată şi punctul principal de referinţă în studiul intervalelor.

Deîndată însă ce tonalitatea, ca sistem de creaţie, evoluează spre atonalism — expresia sa ultimă, de fapt negaţia sa — caracterul unitar al teoriei intervalelor nu mai poate fi păstrat.

Cele două principii conducătoare în atonalism — *non-repetarea* sunetelor în serie şi *non-gravitarea* lor spre un centru — produc schimbări radicale mai ales asupra criteriilor strict muzicale (de calitate) în teoria clasică a intervalelor, dintre care vom menţiona mai jos pe cele mai importante.

Dispare categoria de *intervale consonante* şi *disonante,* ultimele emancipîndu-se pînă la completa lor egalitate de tratament cu primele ; drept care, intervalele disonante nu se mai cer rezolvate în intervale consonante.

Apare în schimb un sens nou al rezolvărilor : o disonanţă putînd fi rezolvată într-o altă disonanţă (de fapt o non-rezolvare), ca urmare a faptului că utilizarea oricăror intervale (consonante sau disonante), atît în melodie cît şi în armonie, nu se mai raportează la un centru tonal.

Dispare, de asemenea, categoria de *intervale diatonice* şi *cromatice,* în sistemele atonale neatribuindu-se nici unui sunet, din cele 12 ale octavei, vreo importanţă funcţională diferenţiată, în consecinţă nici intervalelor pe care acestea le generează.

Din aceleaşi motive, îşi pierde complet sensul noţiunea de *interval caracteristic* într-un sistem intonaţional sau altul.

Decad din rolul lor coordonator şi chiar expresiv, în diferitele sisteme intonaţionale, intervalele : *octava, cvinta* şi *cvarta perfecte* pentru sistemele melodice ; *terţa* şi *sexta — mari sau mici* — pentru sistemele armonice tonale ; *octava, cvinta* şi *cvarta perfecte* pentru sistemele modale ; *secunda mărită* pentru modurile cromatice ; *semitonul* (diatonic şi cromatic) pentru sistemele

© 2025. GRAFOART

tonale cromatice şi orice alt interval cu vreo semnificaţie funcţională oarecare în conceptul tonal — modal.

Urmarea firească a anihilării şi renunţării la orice criteriu de organizare şi categorisire pe bază tonală a intervalelor o constituie *serializarea* lor, atît pe plan melodic, cît şi pe cel armonic, principiu de lucru care cere o completă egalizare şi tratare în compoziţie a intervalelor muzicale.

Se remarcă, de asemenea, *tendinţa* — în creaţia contemporană (atonală sau de alt fel) — *de a se utiliza intervale mai puţin obişnuite travaliului clasic* şi de a extinde în consecinţă rolul acelor intervale ce aveau înainte o frecvenţă mai scăzută în creaţie (secunde, septime, none, intervale mărite şi micşorate).

În construcţia melodiei, apar *mişcări intervalice compensatorii :* unei mişcări intervalice treptate i se răspunde cu una în salturi, şi invers ; dacă un pasaj întrebuinţează intervale mici ca dimensiune, mişcarea melodică următoare cere — — prin compensaţie — intervale largi, şi invers.

Consecinţe profunde intervin şi în structura intervalelor armonice (acordurilor), *accentuîndu-se gradul lor de disonanţă,* preferîndu-se acordurile alterate, acordurile de rezonanţă, acordurile cluster[1] etc., dar acestea privesc altă disciplină (armonia).

Mai nou, teoria informaţională a transferat în domeniul *travaliului matematic* întregul sistem de intervale muzicale, cu toate categoriile şi clasele lor, pentru a le putea folosi mai cu seamă în operaţiuni de analiză şi cercetare a operelor de artă şi chiar în încercările — deocamdată experimentale — de a crea muzică pe cale mecanică (la ordinatoare).

În sfîrşit, pe ecranul componistic apar *microintervalele electronice,* ale căror implicaţii teoretice sînt încă imprevizibile pînă ce creaţia de acest gen se va fi definit si impus prin opere de artă reprezentative.

[1] A se vedea pagina 104.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Cap. III

SISTEMELE MUZICALE INTONAȚIONALE

Principii introductive

Sistemele muzicale intonaționale — prin care înțelegem scările și gamele modale, tonale, atonale sau de alte structuri — *exprimă într-o formă abstractă* (generalizată) *relațiile ce se stabilesc în opera de artă pe planul înălțimilor sonore.*

Ele cuprind deci, în sinteză, principiile și regulile de organizare artistică a înălțimii sunetelor așa cum acestea rezultă din creația muzicală de diferite stiluri și genuri.

Ca *origine,* diversele sisteme intonaționale provin atît din creația populară, cît și din cea cultă, a tuturor timpurilor.

Natura (esența) sistemelor muzicale intonaționale este de două feluri : *melodică* și *armonică,* după cum au apărut și s-au dezvoltat din relațiile pe plan orizontal ale înălțimii sunetelor (în melodie), ori din cele pe plan vertical (în armonie).

Sistemele intonaționale melodice sînt caracteristice creației populare modale, iar cele armonice, creației culte tonale și — într-o oarecare măsură — creației culte atonale, neo-modale, muzicii concrete, aleatorice și electronice.

Melodia — ca și armonia — urmează deci, în configurația sonoră, un anumit drum, anumite formule, întorsături și cadențe, anumite principii și legi de construcție, anumite tipare identificabile prin procedeele folosite, care se reflectă în ceea ce numim *sistemele muzicale intonaționale.*

Ele reprezintă, în fapt, formele intonaționale de manifestare ale fenomenului muzical — structurile sonore ale acestuia ; de aceea, studierea și cunoașterea lor constituie un obiectiv de seamă al teoriei muzicii.

© 2025. GRAFOART

CLASIFICAREA SISTEMELOR MUZICALE INTONAŢIONALE

Arta muzicală foloseşte variate sisteme intonaţionale, a căror clasificare şi ordonare se fac, în principal, după două criterii :

— numărul de sunete componente (criteriu de cantitate) ;

— felul sau caracterul relaţiilor ce acţionează în fiecare sistem (criteriu de calitate). [1]

1. Clasificarea sistemelor intonaţionale după numărul sunetelor componente

O primă clasificare a sistemelor muzicale intonaţionale se face după numărul de sunete din care sînt alcătuite, adică în ordinea mărimii lor cantitative : de la cele cu puţine sunete în componenţă pînă la cele ce utilizează întregul material sonor existent în scara cromatică (totalul cromatic).

Redăm, în cele ce urmează, clasificarea (orînduirea) sistemelor intonaţionale după *criteriul de cantitate,* raportîndu-le, bineînţeles, la cadrul cel mai general al scărilor muzicale : *octava.*

Denumirea	*Cadrul intervalic al scărilor*
— sisteme (scări) *oligocordice* [2], de 2, 3 şi 4 sunete diferite ;	infra-octaviante (nu ating ca limite spaţiul octavei) ;
— sisteme (scări) *pentatonice* şi *pentacordice,* formate din 5 sunete diferite ; [3]	*octaviante* (prin repetarea la octavă a primului sunet din scară) ;
— sisteme (scări) *hexacordice* şi *hexatonale,* formate din 6 sunete diferite ; [4]	
— siteme (scări) *heptacordice,* formate din 7 sunete diferite ;	

[1] Există desigur şi alte criterii de clasificare a sistemelor muzicale intonaţionale, cum ar fi : criteriul *istorico-evolutiv,* cel al *originii lor în creaţie* (populare sau culte), al tratării de la *simplu la complex,* al corespondenţei şi *reflectării lor în fenomenul fizic al rezonanţei* etc. În lucrarea de faţă ne-am oprit însă la cele două de mai sus, care au calitatea, pe de o parte, de a cuprinde în sfera lor toate cazurile (permit operaţiuni de sintetizare), iar pe de alta — de a reprezenta faptul muzical în aspectul său funcţional.

[2] A se vedea sensul noţiunii la pag. 164.

[3] Între sistemele *pentatonice* şi *pentacordice* există diferenţe de structură — deci de ordin calitativ — ce se tratează mai departe (a se vedea pag. 157).

[4] Între sistemele *hexacordice* şi *hexatonale* există, de asemenea, diferenţe de structură, ce se tratează în altă parte a lucrării (a se vedea la pag. 193 „Modurile hexacordice" şi la pag. 356 „Scara hexatonală").

Scanned with OKEN Scanner

— sisteme (scări) *octo-nono-deca-undeca* şi *dodecacordice*, adică de 8, 9, 10, 11 şi 12 sunete diferite ;

— sisteme (scări) utilizînd mai mult de 12 sunete ; [1]

} *octaviante şi super-octaviante* (avînd limita octavei sau depăşind-o) ;

— sisteme (scări) utilizînd tot felul de *microintervale*.

} *infra-octaviante, octaviante* şi *super-octaviante* (cu existenţă dependentă de celelalte sisteme arătate mai sus, sau independentă în cazul creaţiei electronice, care face excepţie de la organizarea pe cadrul octavei).

Cu oarecare aproximaţie, orînduirea sistemelor intonaţionale după numărul de sunete componente satisface şi pe cea evolutiv-istorică, adică a apariţiei lor în timp, precum şi pe cea dialectică, deci a dezvoltării de la simplu la complex, deşi, din lipsă de documente, este greu de stabilit dezvoltarea în această ordine a sistemelor intonaţionale, mai ales în zona lor inferioară (la oligocordii).

2. Clasificarea sistemelor intonaţionale după felul (caracterul) relaţiilor de care sînt acţionate

O a doua clasificare a sistemelor intonaţionale — mai importantă decît prima, fiind de ordin calitativ — are în vedere felul relaţiilor de care sînt acţionate sunetele în fiecare sistem.

Mai înainte însă de a purcede la o asemenea clasificare, sînt necesare cîteva precizări de ordin teoretic.

Într-o compoziţie muzicală, relaţiile fundamentale ce se statornicesc între sunete pot fi :

— relaţii de *dependenţă* a sunetelor faţă de un centru sonor dat ;

— relaţii de *independenţă* sau *autonomie* a sunetelor faţă de un centru polarizator.

Primul fel de relaţii — relaţiile de dependenţă— generează ierarhizări şi subordonări între sunete, denumite funcţiuni (sisteme funcţionale) ; celălalt fel de relaţii — relaţiile de independenţă — acţionează în afara oricărei centrări a sunetelor (sisteme non-funcţionale).

Într-un sistem muzical funcţional — definit deci ca formaţiune în care acţionează principiul convergenţei elementelor spre un centru polarizator —, sunetele au o circulaţie melodico-armonică dependentă totdeauna de *tonică*, [2] ase-

---

[1] Ne referim la sistemele muzicale integrate din creaţia contemporană, care au în componenţă un număr de 12—17 sunete provenind din folosirea distinctă a enarmonicelor.

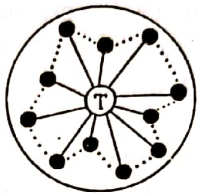
[2] Întrebuinţăm în acest punct, *ca de altfel în toată lucrarea*, noţiunea de *tonică* în sensul ei larg de *centru polarizator* pentru orice sistem pe bază funcţională — fie ele moduri sau tonalităţi.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

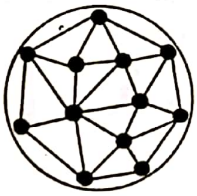
mănătoare cu aceea dintr-o constelație de tip solar, realizînd în acest fel *relații de ponderabilitate funcțională.*

Un desen schematic ilustrînd un asemenea gen de relații (constelația tonicii) :



Într-un sistem muzical non-funcțional — definit deci ca formațiune în care elementele componente nu se supun principiului convergenței —, sunetele au o circulație independentă față de orice fel de centru polarizator, realizînd în acest fel *relații de imponderabilitate funcțională.*

Un desen schematic ilustrînd și acest gen de relații (a se compara cu cel dinainte) :



Din prima categorie — adică a sistemelor bazate pe relații funcționale — fac parte : *oligocordiile, pentatoniile* și *pentacordiile, hexacordiile, heptacordiile* și celelalte *sisteme mai mari de 8, 9, 10* etc. *sunete* gravitînd spre o tonică.

Din a doua categorie — adică a sistemelor bazate pe relații non-funcționale — fac parte : sistemele *hexatonale* (alcătuite din 6 tonuri consecutive), *dodecafonice, seriale* și *orice alt sistem cu caracter idiomatic* folosit de unii compozitori contemporani în care acționează legi non-funcționale. [1]

Principii cu caracter dialectic deduse din ordonarea sistemelor muzicale intonaționale după cele două criterii

— Un sistem intonațional nou nu apare de la sine, ci în cadrul celor anterioare, cu care conviețuiesc perioade mai mari sau mai mici.

— Coexistența sistemelor intonaționale de diferite structuri este un fapt dovedit și istoricește : sisteme cu caracter arhaic servesc drept substanță unor

---

[1] Cu toate că în sistemele atonale și cele similare nu poate fi vorba de funcționalitate — principiu decurgînd din gravitațiunea elementelor spre un centru sonor —, s-a emis totuși teza existenței unei funcționalități de alt caracter în aceste sisteme, spre exemplu funcționalitate determinată de regulile (legile) seriei în dodecafonism.

Cum însă ideea de funcționalitate în acest sens se referă la o arie restrînsă a creației, rămînem la conceptul formulat mai sus asupra funcționalității și non-funcționalității sistemelor intonaționale, concept aplicabil întregii creații muzicale — de la începuturi și pînă azi.

Scanned with OKEN Scanner

creaţii contemporane de mare subtilitate şi rafinament, după cum într-o compoziţie se întîlnesc relaţii de tip modal cu cele aparţinînd tonalităţii clasice, şi invers.

Din punct de vedere al structurii, o distincţie importantă, în dialectica dezvoltării lor, apare la graniţa dintre funcţionalitate şi non-funcţionalitate, adică între sistemele tonale şi atonale, deşi, pînă la urmă, atonalismul — sistem bazat pe principiul negării relaţiilor tonale — n-a apărut din senin, ci ca fruct al exacerbării principiului tonal.

— O altă distincţie de ordin structural apare, de asemenea, înlăuntrul sistemelor non-funcţionale, şi anume, între sistemele atonale — dodecafonice, dirijate prin determinismul sever al seriei, şi cele aleatorice, nesupuse vreunei restricţii (sisteme cvasiimprovizatorice ale creaţiei contemporane).

*

Luînd ordinea de mărime — coroborată cu cea funcţională — drept criteriu în tratarea sistemelor muzicale intonaţionale, vom angaja în lucrarea de faţă studiul lor prin prezentarea mai întîi a acelor sisteme care laolaltă formează *limbajul muzical modal (teoria modurilor).*

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

LIMBAJUL MUZICAL TONAL

TEORIA MODURILOR

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Cap. IV

INTRODUCERE ÎN STUDIUL MODURILOR

Principii cu caracter general în teoria modurilor

Modul constituie un vechi şi puternic concept de creaţie, redat la elini prin expresiile *harmonia, diapason* şi *tonos ;* în arta medievală gregoriană, prin *tonus* şi *modus ;* în cea bizantină, prin *eh* şi *glas ;* în muzica arabo-persană, prin *maquâm* şi *dastgâhe ;* în cea indiană, prin *raga ;* în creaţia cultă modernă prin însăşi expresia.

În toate cazurile, noţiunea de *mod* a reprezentat — cum reprezintă şi azi — un *sistem de relaţii şi structuri melodice — iar apoi şi armonice — specifice, deosebite de cele tonale şi atonale, decurgînd din creaţia populară şi cea cultă influenţată de aceasta.*

Limbajul muzical modal cuprinde, aşadar, în sfera sa întreaga creaţie populară din toate timpurile şi de pe toate meridianele.

Pe de altă parte, toţi marii creatori ai muzicii universale şi ai diferitelor şcoli naţionale de compoziţie s-au inspirat, au folosit şi au fost influenţaţi — într-un fel sau altul — de frumuseţea şi originalitatea limbajului muzical modal, îmbogăţindu-l şi amplificîndu-l, mai ales în timpul din urmă, cu modele create de compozitorii înşişi.

Ca răspîndire etno-geografică, unele moduri sînt proprii anumitor popoare, ba chiar numai anumitor regiuni geografice (caracter dialectal), dar există şi sisteme modale comune mai multor popoare ; altele, cum sînt cele pentatonice, fiinţează pe toate meridianele.

Poporul român, deţinător al unor valori artistice recunoscute în lumea întreagă pentru frumuseţea şi varietatea lor, şi-a adus contribuţia sa de seamă — prin modele aproape unice — la dezvoltarea limbajului muzical modal, ca expresie a bogăţiei lui spirituale şi a manifestărilor talentului său creator.

Desfăşurîndu-se pe o arie panoramică impresionantă, ce cuprinde toate regiunile ţării, folclorul românesc constituie totodată, din punct de vedere modal,

© 2025. GRAFOART

o inepuizabilă sursă pentru tematica şi prelucrarea componistică, oferind un cîmp larg de activitate creaţiei culte autohtone.

Ca răspîndire în stilurile şi genurile de creaţie, modalul acoperă în întregime muzica universală monodică şi se dezvoltă — pătrunzînd adînc în polifonie — pînă la confluenţa sa cu tonalul, care se realizează într-un anumit stadiu al creaţiei *(monodia acompaniată a barocului).*

După ce trăieşte un timp în penumbră (perioada tonalităţii şi atonalităţii), forţa de atracţie a limbajului modal reapare — în secolul nostru — pe o nouă spirală, în acele sisteme de rafinament şi subtilitate ale creaţiei culte contemporane în care se vădeşte substanţa cîntecului popular modal (sisteme neomodale).

Putem conferi pe drept cuvînt deci modurilor atributul de *universalitate,* atît în timp, cît şi în spaţiu : *în timp,* pentru că au existat şi vor exista totdeauna creaţii pe bază modală ; *în spaţiu,* pentru că acestea constituie manifestări şi expresii ale culturii muzicale şi spiritualităţii întregii umanităţi.

1. Structura marelui sistem modal

Caracteristica principală a limbajului muzical modal o constituie multitudinea sistemelor folosite şi totodată diversitatea lor structurală. Reunite după criterii specifice de înrudire şi apropiere, ele formează laolaltă *marele sistem al modurilor.*

Ordinea de aşezare şi succesiune a modurilor în marele sistem are în vedere, pe de o parte, numărul de sunete din care este alcătuit fiecare, iar pe de alta, principiul tratării şi studierii lor de la simplu la complex .

Marele sistem modal

bitonii	→ 2 sunete	←	bicordii
tritonii	→ 3 sunete	←	tricordii
tetratonii	→ 4 sunete	←	tetracordii
pentatonii	→ 5 sunete	←	pentacordii
hexatonii	→ 6 sunete	←	hexacordii

↘ heptacordii ↙
(7 sunete)
octocordii
(8 sunete)
nonocordii
(9 sunete)
etc.

Remarcăm că modurile pot fi orînduite pe două direcţii de observare teoretică :

a) pe o direcţie, modurile ale căror scări sînt dispuse prin trepte alăturate şi salturi intervalice (cele cu sufixul „tonii") ;

b) pe cealaltă direcţie, modurile ale căror scări sînt dispuse numai prin trepte alăturate (cele cu sufixul „cordii").

Scanned with OKEN Scanner

Punctul de confluenţă a celor două direcţii de observare se află la *heptacordii* — scări (moduri) organizate numai prin trepte alăturate.

Mai departe, sistemele modale de *opt, nouă, zece* etc. sunete n-au proveniență populară, fiind concepute în cadrul creaţiei culte. [1]

2. Principii de bază în teoria modurilor

— Modul fiinţează şi se manifestă concret numai în opera de artă, sub forma unor structuri şi cadenţe melodice specifice ; ca atare, *scările (schemele) nu constituie ele însele modurile.*

— După fizionomia şi caracteristicile de structură, fiecare mod posedă o anume capacitate şi forţă de comunicare şi impresionare ; *modul constituie,* aşadar, *unul din mijloacele de expresie* de natură intonaţională ale muzicii.

— În orice mod, indiferent de structură, sunetele gravitează spre un centru sonor (tonică), îndeplinind funcţiuni diferenţiate (ierarhizate) ; de aceea. modurile sînt *sisteme funcţionale.*

— În conceptul modal, modul constituie echivalentul noţiunii de tonalitate din conceptul tonal ; ca atare, nu trebuie confundat cu aceeaşi noţiune din teoria tonalităţii, unde modul serveşte drept atribut al gamei (game de mod major şi de mod minor).

— Înveşmîntarea în haină armonică a melodiilor de structură modală, precum şi folosirea pe plan vertical a modurilor presupun o tratare componistică specială dacă se vrea ca şi substanţa armonică să păstreze un caracter modal, diferit de lucrările pe bază tonală.

3. Sistemul de funcţiuni în moduri

Funcţiunile pe care le îndeplinesc sunetele în moduri sînt de *esenţă melodică,* decurgînd din rolul lor în alcătuirea melodiei de factură modală. Caracterul acestor funcţiuni este deci cu totul diferit de funcţiunile sunetelor în tonalitate, care provin din relaţiile lor pe plan *armonic.*

Care sînt aceste funcţiuni în moduri ?

a) Funcţiunea cea mai importantă în moduri o îndeplineşte *tonica* [2], sunetul polarizator al întregii melodii şi, implicit, al celorlalte funcţiuni modale care-i sînt subordonate.

---

[1] În studiul nostru ne vom ocupa în special de structurile modale provenind din *melodic,* care-şi au originea în creaţia muzicală populară. Vom face însă şi unele incursiuni în modurile de proveniență cultă, al căror substrat este de natură armonică, cu scopul de a prezenta conceptul modal într-o formă unitară şi coerentă faţă de variatele aspecte pe care le are în creaţie.

[2] Pentru denumirea funcţiunilor modale se utilizează — cu excepţia tonicii, împrumutate din tonalitate — o terminologie medievală provenind din teoria gregoriană *(cantus planus).* Nici teoria medievală cu al său „vox finalis", şi cu atît mai puţin cea antică, n-a folosit o denumire specială pentru *tonică, singura ce satisface importanţa sa de centru al afinităţilor funcţionale şi în moduri.*

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

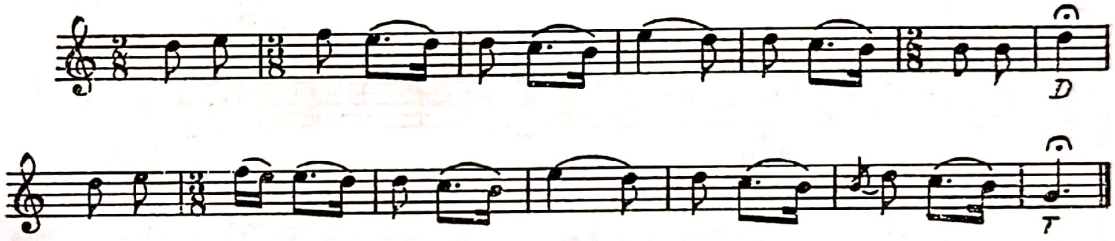
Atracţia şi afinitatea celorlalte sunete din mod spre tonică se face prin *formule şi cadenţe melodice,* pe cînd în tonalitate aceeaşi atracţie se realizează prin *formule şi cadenţe armonice.*

b) Al doilea sunet ca importanţă funcţională după tonică îl constituie *dominanta modului* [1]. Locul său în sistem se află mai frecvent pe treapta a V-a, dar poate fi — după caz — şi pe alte trepte (treapta a IV-a mai ales).

După cum ne sugerează şi denumirea, dominanta — prin poziţia ei în mod — stăpîneşte zona de elan şi expansivitate a melodiei, de tensiune dramatică — dacă privim lucrurile prin prisma esteticii —, iar tonica reprezintă pe cea de liniştire şi de rezolvare a elanului şi tensiunii melodice.

Astfel concepute, *tonica şi dominanta constituie principalele funcţiuni in mod* — cei doi piloni în jurul cărora se desfăşoară de o manieră aparte melodia modală :

S-AU TĂIAT PĂDURILE — „200 cîntece şi doine" [2]



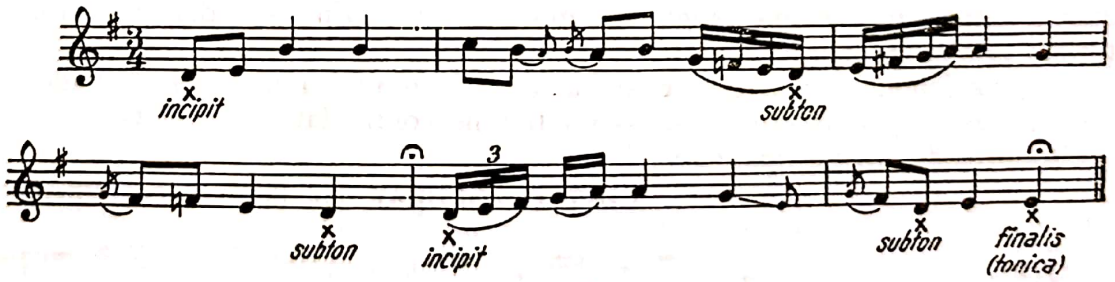
c) O a treia funcţiune o deţine în moduri sunetul situat dedesubtul tonicii (în modurile complete treapta a VII-a), care se află în două situaţii :

— la interval de ton faţă de tonică *(subtonum modi) ;*

— la interval de semiton faţă de tonică *(subsemitonium modi).*

Funcţiunea specific modală a acestui sunet este mai evidentă cînd se află la interval de ton faţă de tonică *(subtonum),* şi mai puţin cînd se află la interval de semiton *(sub semitonium),* putîndu-se confunda, în acest caz, cu sensibila din tonalitate :

MAICO, CÎND M-AI FĂCUT FATĂ — „200 cîntece şi doine"



d) O funcţiune *complementară* o constituie în moduri *nota de început (initium* sau *incipit),* care marchează apariţia formulelor modale arhetip. [3]

---

[1] În teoria medievală, denumirea este cunoscută prin expresiile latine : *tonus curens* (tonul care conduce), *tuba* (trîmbiţa), *repercussa* (tonul care „sare-n ochi"), *chorda* (coarda de recitare).

[2] Culegere alcătuită de Gh. Ciobanu şi V. Nicolescu. Bucureşti, E.S.P.L.A., 1955.

[3] Brăiloiu, Constantin. *Opere,* vol. I, Bucureşti, Ed. muzicală, 1967, p. 344 şi 375.

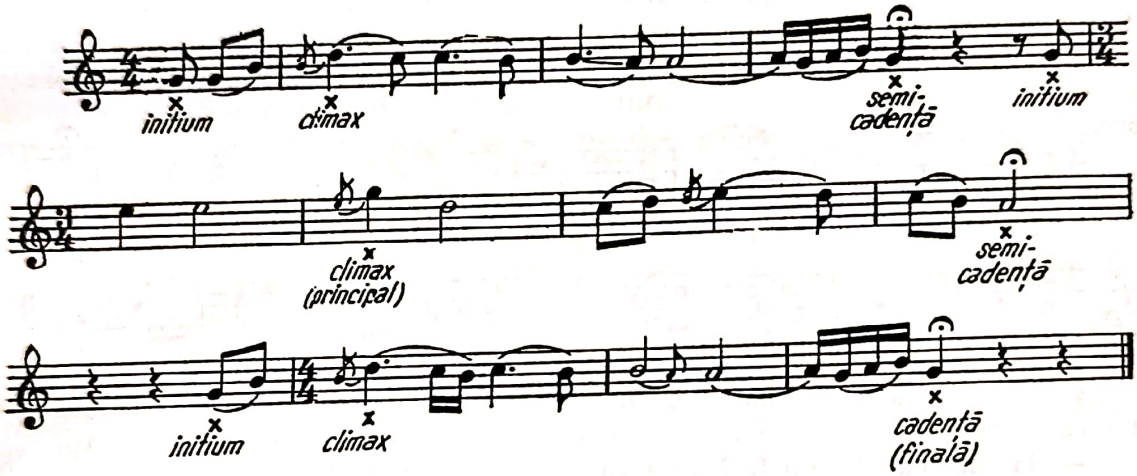
Scanned with OKEN Scanner

În exemplul care urmează, sunetele *re* şi *sol* sînt sunete *initium (incipit)* pentru formulele arhetip ale modului respectivei melodii : [1]

MELODIE DIN TRANSILVANIA — Culegere Emilia Comişel [2]

e) O altă funcţiune cu rol mai mult expresiv în moduri o deţine *nota culminantă (climaxul* melodic), ce se află pe sunetul apogeu (vîrf) al unui desen melodic modal în curba sa ascendentă :

CUCULE, PASĂRE MICĂ — „200 cîntece şi doine"



f) *Nota finală (vox finalis)* constituie ultimul sunet al melodiei modale, sunetul de oprire. Prin poziţia sa conclusivă, ea cere o anumită cadenţare melodică, ce depinde de factura modului, realizîndu-se — după caz — fie pe treapta I (tonică), fie pe alte trepte.

Cînd *vox finalis* se află pe alte trepte decît treapta I (tonica modului), spre exemplu pe treapta a II-a — cum se întîlneşte uneori în cîntul popular —, melodia cîştigă mai multă pregnanţă modală, prin evitarea cadenţei pe tonică, utilizată atît de mult în tonalitate.

Aşadar, nota finală, deşi coincide uneori cu tonica modului — cum este cazul în *cantus planus* gregorian — nu trebuie confundată cu aceasta.

Cu *vox finalis* pe treapta I :

CÎNTEC POPULAR din Ştefăneşti — Vîlcea [3]

---

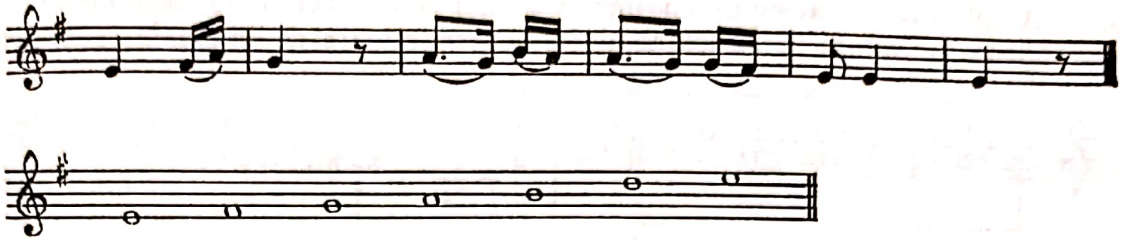
[1] Sunetul *initium* joacă un rol deosebit în cîntecul gregorian, dar mai ales în cel psaltic (bizantin).

[2] Comişel, Emilia. *Folclor muzical.* Bucureşti, Ed. didactică şi pedagogică, 1967.

[3] Fira, Gheorghe. *Cîntece şi hore.* Academia Română, Culegere şi studiii XXXI, Ed. Librăriile Socec & Co., 1916.

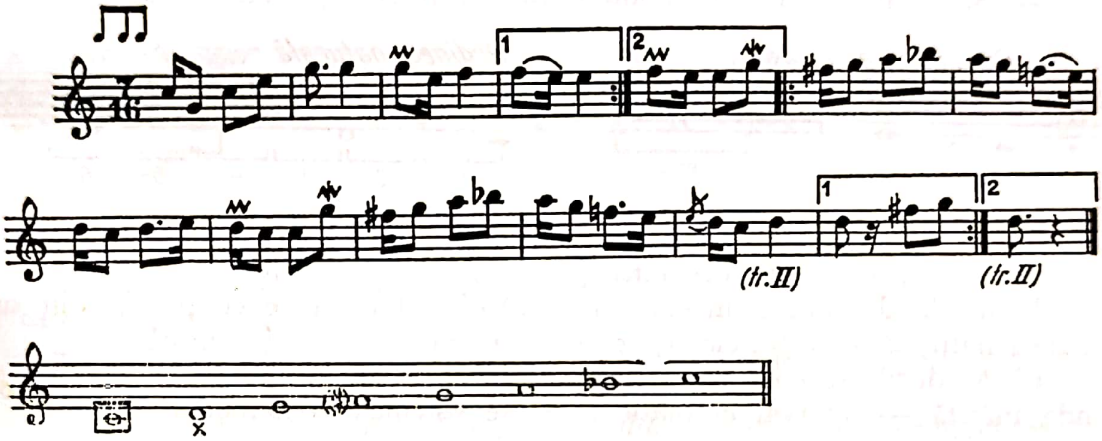
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner



Cu *vox finalis* pe treapta a II-a :

BRÎUL — Culegere Emilia Comişel



Recapitulînd, în moduri există următoarele funcţiuni structurale precis determinate : *tonica, dominanta, subtonul, sunetul de început (initium), finala (vox finalis)* şi un sunet cu funcţiune de natură expresivă : *culminaţia* (climaxul melodic).

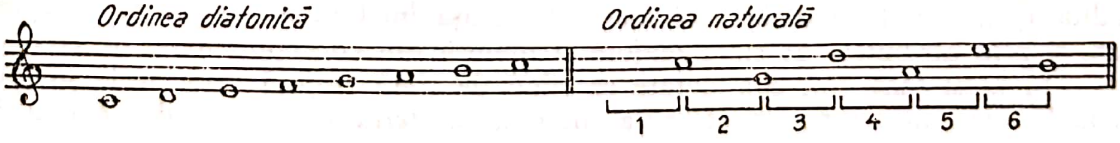
4. Moduri diatonice şi cromatice

Conceptul de diatonism şi cromatism în moduri[1]

a) Un mod se consideră *diatonic* în cazul că materialul sonor al acestuia rezultă dintr-o succesiune de cel mult 6 cvinte naturale (pitagoreice), utilizînd *intervalele diatonice cunoscute :* 1, 8, 5, 4 perfecte, 2, 3, 6, 7 mari şi mici, precum şi 4 + şi 5 —.

Pentru înţelegere, vom exemplifica aplicarea principiului diatonismului la cîteva sisteme modale.

Sistemul diatonic al modului *ionic* construit pe sunetul *do* (echivalentul sistemului *do major*) :



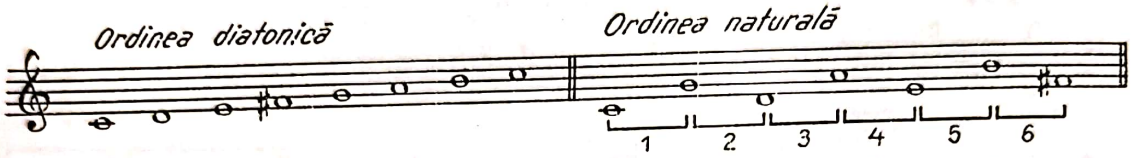
[1] Conceptul *diatonism — cromatism* este mult mai vechi decît conceptul *major — minor* din tonalitate. El a fost formulat de către teoria elină, şi se aplică întregului sistem de moduri.

Scanned with OKEN Scanner

Amplificarea sistemului cu una sau mai multe cvinte — ascendente sau descendente — aduce în structură elemente generatoare de intervale cromatice:

Toate intervalele ce se formează cu sunetele *fa — do — sol — re — la — mi — si* se consideră diatonice pentru modul respectiv.

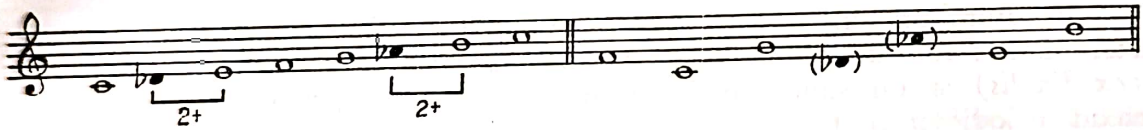
— Sistemul diatonic al modului *lidic* construit pe sunetul *do*:



Toate intervalele ce se formează cu sunetele *do — sol — re — la — mi — si — fa diez* se consideră diatonice pentru modul respectiv.

Modurile diatonice, întrucît sînt alcătuite din sunete ce provin din succesiunea naturală (pitagoriciană), se mai numesc şi *moduri naturale.*

b) Modurile se consideră *cromatice* în cazul că în structura lor apare secunda mărită — interval cromatic în toate sistemele tono-modale:[1]



Principiul diatonismului şi cromatismului formulat mai înainte acţionează nu numai în cadrul modurilor de 7 sunete, ci şi în cel al sistemelor modale mai mici ca număr de sunete, cum sînt hexacordiile, pentacordiile, pentatoniile şi chiar oligocordiile.

5. Moduri de stare majoră şi de stare minoră

Pînă la apariţia tonalităţii ca principiu de lucru în compoziţie, modurile nu constituiau categorii distincte în ceea ce priveşte starea majoră sau minoră a ordinei sunetelor componente, deci *nu existau moduri de stare majoră şi minoră.*

Convieţuirea celor două sisteme — tonal şi modal — în creaţia cultă are drept consecinţă transplantarea unor principii ale primului sistem (al tonalităţii) în cel de-al doilea (al modurilor), aşa încît modurile pot fi interpretate şi prin atributele de stare majoră şi minoră din conceptul tonal de creaţie.

În acest sens, sînt considerate ca fiind de *stare majoră* toate acele sisteme modale care au treapta a III-a la interval de *terţă mare* faţă de treapta I.

[1] Conceptul cromatismului de factură modală definit prin prezenţa secundei mărite ne vine din teoria şi practica elină a modurilor. El subzistă în această formulare în cîntul psaltic, precum şi în muzica populară est-europeană şi orientală.

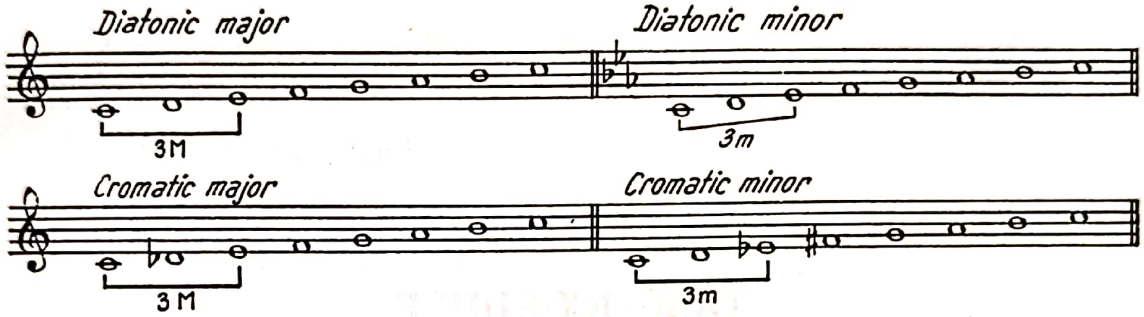
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Prin opoziţie, sînt considerate ca fiind de *stare minoră* acele sisteme modale care au treapta a III-a la interval de *terţă mică* faţă de aceeaşi treaptă (I).

Celelalte sunete (trepte) nu mai au importanţa treptei a III-a pentru stabilirea stării majore sau minore a modurilor.

Cîteva exemple schematice de moduri diatonice şi cromatice de stare majoră şi minoră :



*

Din capitolul introductiv expus mai înainte, reţinem cîteva idei şi noţiuni cu care vom opera în tratarea tuturor sistemelor modale, şi anume :

— modurile sînt *sisteme funcţionale,* sunetele lor gravitînd spre un centru (tonică) ;

— în moduri, sunetele au o *funcţionalitate aparte,* determinată exclusiv pe plan melodic ;

— funcţiunile sunetelor în moduri sînt de două feluri :

a) *structurale :* tonica, dominanta, initium, subtonul şi vox finalis ;

b) *expresive :* culminaţia (climaxul melodic) ;

— modurile, în ceea ce priveşte organizarea internă a sunetelor, pot fi *diatonice* şi *cromatice,* apoi de *stare majoră* şi de *stare minoră.*

Alte principii teoretice vor fi precizate şi dezvoltate pe parcurs, începînd chiar cu oligocordiile, prin care deschidem studiul sistemelor intonaţionale utilizate în creaţia muzicală populară.

Scanned with OKEN Scanner

Cap. V

OLIGOCORDIILE

Sisteme melodice primare

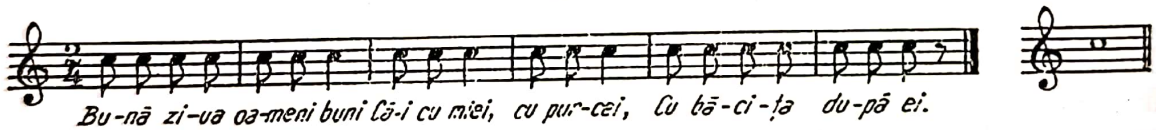
„Nu trebuie considerat deloc ignoranţă faptul că cei vechi întrebuinţau atît de puţine sunete".

PLUTARCH

Primele sisteme melodice ale muzicii universale — despre care face menţiune şi Plutarch (46—120 e.n.) în al său *Dialog asupra muzicii eline* [1] — îl constituie *oligocordiile* [2]. Ele au o existenţă protoistorică, extrem arhaică şi utilizează un material sonor redus din punct de vedere cantitativ la 2, 3 şi 4 sunete.

Se semnalează chiar existenţa oligocordiei de 1 sunet, care, se înţelege, nu creează raporturi melodice, ci numai intonaţional-ritmice, fiind plasată la graniţa dintre vorbirea obişnuită şi cînt :

COLINDĂ — Arhiva Institutului de Folclor



Organizarea materialului sonor în celelalte oligocordii urmează — după cum s-a mai arătat — două căi :

— prin trepte alăturate şi salturi intervalice ;
— numai prin treptele alăturate.

a) Oligocordiile alcătuite din 2, 3 şi 4 sunete dispuse în scară atît treptat, cît şi prin salturi se întîlnesc, obişnuit, sub următoarele forme :

---

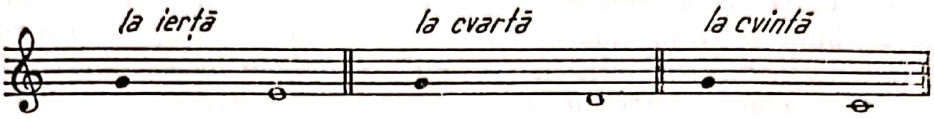
[1] Plutarch. *Peri musikis (Despre muzică)*. Citat de Henri Weil şi Th. Reinach în *Editions critique et explicative*. Paris, Leroux, 1900, p. 52.

[2] În limba greacă, *oligos* = puţin şi *hordi* = coardă, sunet (*oligohordia* = sistem modal alcătuit din puţine sunete).

© 2025. GRAFOART

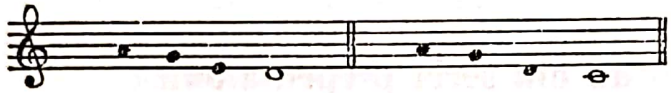
Scanned with OKEN Scanner

de 2 sunete (bitonii) [1]



de 3 sunete (tritonii)

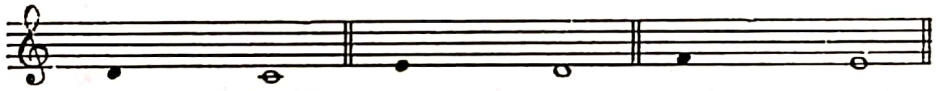
de 4 sunete (tetratonii)



Înscriindu-se ca factură pe linia *modurilor pentatonice* — ale căror sunete sînt de asemenea dispuse treptat şi prin salturi —, oligocordiile de această formă alcătuiesc sistemele modale *prepentatonice* (protopentatonice). [2]

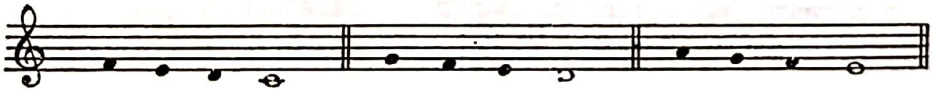
b) Oligocordiile alcătuite din 2, 3 şi 4 sunete dispuse în scară numai prin trepte alăturate se întîlnesc, obişnuit, sub următoarele forme :

de 2 sunete (bicordii)



de 3 sunete (tricordii)

de 4 sunete (tetracordii)



Înscriindu-se ca factură pe linia *modurilor pentacordice* — ale căror sunete sînt de asemenea dispuse prin trepte alăturate —, oligocordiile de această formă alcătuiesc sistemele modale *prepentacordice* (protopentacordice).

[1] Teoria apuseană utilizează scările modale în sens ascendent, iar cea răsăriteană păstrează sensul descendent al acestor scări, ca urmare a liniei melodice modale preponderent coborîtoare (influenţa teoriei eline a modurilor). Pînă la modurile medievale liturgice, în tratatul de faţă vom respecta acest al doilea criteriu de prezentare a scărilor modale (descendent), fiind mai aproape de structura liniei melodice populare. În exemple, sunetul polarizator (tonica) este însemnat cu notă întreagă.

[2] Unii teoreticieni le consideră sisteme *infra-pentatonice,* în ideea că s-au format în straturile de jos ale pentatoniei. (Vezi Lajos Bardos. *Natürliche Tonsysteme.* În : *Studia Memoriae, Bélae Bartók Sacra,* Editio secunda MCMLVII, p. 220.

Scanned with OKEN Scanner

Existența oligocordiilor este semnalată în creația tuturor popoarelor. Ele au apărut — după toate ipotezele — într-o vreme cînd spiritul uman era stăpînit de credință și vrăji, cînd omul folosea formulele magice pentru a îmblînzi forțele naturii, dar mai ales în procesul muncii, în incantațiile ce însoțeau activitatea zilnică, cum se mai întîlnesc și astăzi în cîntecele pescarilor de pretutindeni, ale tăietorilor de lemne din Carelia, în strigătele cvasimuzicale ale vînzătorilor ambulanți, în muzica popoarelor de culoare, a triburilor indiene etc.

În folclorul românesc, oligocordiile se întîlnesc în ritualuri vechi populare ca : scaloianul, paparuda, bocete, cîntece de nuntă, dar mai ales în folclorul copiilor.

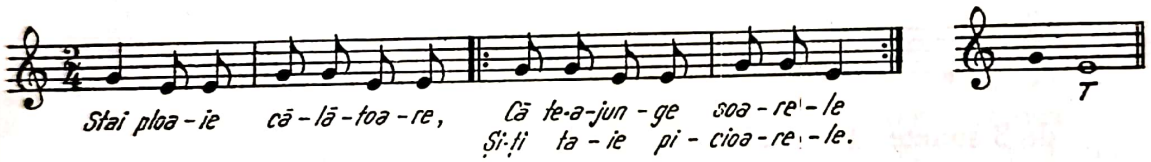
Vom trece, în cele ce urmează, la analiza unor exemple de oligocordii din folclorul diverselor popoare, urmărind mai ales principiile teoretice conducătoare.

1. Oligocordii din seria prepentatonică

Oligocordii de 2 sunete de tipul bitoniei
(structură modală prin salturi)

O bitonie prin salt de terță cu tonica incertă pînă la sunetul final (importanța lui *vox finalis*) :

DIN FOLCLORUL COPIILOR — Colecția G. Breazul [1]

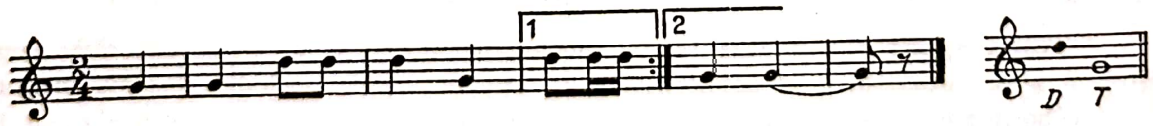


O bitonie prin salt de cvartă, cu importanță teoretică aparte, prefigurînd rolul acestui interval în alcătuirea modală :

Voguli — CÎNTEC POPULAR [2]

Un exemplu similar, prin salt de cvintă :

Aromâni — CÎNTEC POPULAR



[1] In : *Muzica românească de azi. Cartea Sindicatului artiștilor instrumentiști din România.* București, 1939, p. 139.

[2] Exemplele ilustrînd muzica altor popoare sînt extrase — cu cîteva excepții notate la locul respectiv — din lucrarea *Studia Memoriae Bélae Bartók Sacra.* Editio secunda, Aedes Academiae Scientiarum Hungaricae Budapestini, MCMLVII.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Ce principii desprindem de pe acum privind teoria funcţionalităţii şi a modurilor ?

a) *Principiul teoretic fundamental* — rezultînd chiar din oligocordiile de 2 sunete — constă în aceea că, în cadrul lor, *apar în embrion primele relaţii funcţionale în sensul centrării şi convergenţei sunetelor spre o tonică.*

După cum s-a putut uşor observa, unul din cele 2 sunete se impune, pînă la urmă, prin cadenţa finală, drept centru polarizator al melodiei *(tonică),* celuilalt rămînîndu-i rolul de elevare şi susţinere a firului melodic (un fel de *dominantă,* deşi nu sînt încă suficiente elemente pentru afirmarea deplină a unei asemenea funcţiuni modale).

Bitoniile — ca de altfel şi *bicordiile,* ce vor fi exemplificate ceva mai departe — reprezintă, aşadar, prima formă de manifestare a unui *sistem intonaţional funcţional ;* în ele găsim sorgintea centrării sunetelor faţă de o tonică, aici acţionează deci pentru întîia oară principiul funcţionalităţii, cu multiple implicaţii pentru toate sistemele intonaţionale de creaţie pînă la atonalism.

b) Pornind de la oligocordiile de 2 sunete (bitonii şi bicordii), cu cît sistemele intonaţionale se amplifică în ceea ce priveşte numărul de sunete componente, cu atît se consolidează şi departajează principalele funcţiuni modale — tonica şi dominanta —, dar, totodată, apar noi funcţiuni, deci noi subordonări între sunetele modului.

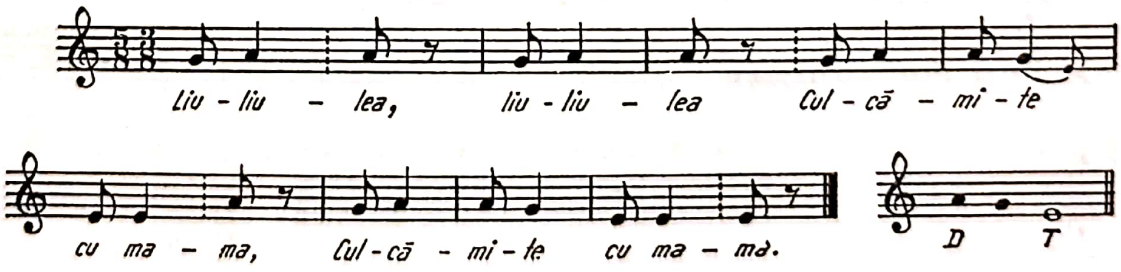
Drept urmare, *un al doilea principiu teoretic de bază se va impune : forţa* (puterea) *funcţională a sunetelor într-un sistem intonaţional* — şi chiar a sistemului însuşi — *depinde în mare măsură de cantitatea* (numărul) *sunetelor ajutătoare* (trepte cu funcţiuni secundare).

Fenomenul va putea fi observat acţionînd în acest sens în oligocordiile de 3 şi de 4 sunete, pe care le vom analiza în continuare.

Oligocordiile de 3 sunete de tipul tritoniei
(structuri modale prin trepte alăturate şi salturi)

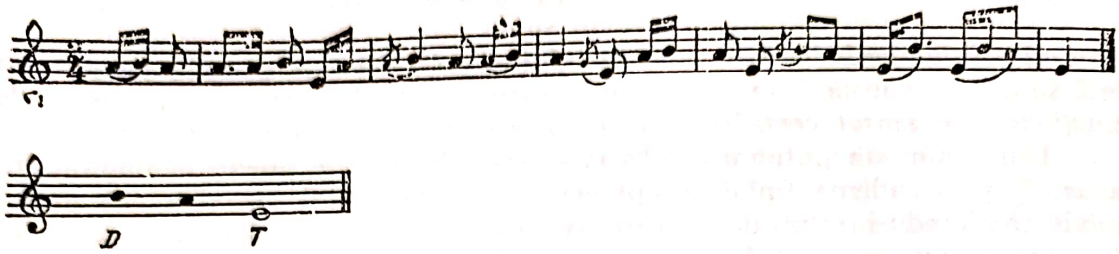
Tritonii de diverse structuri, în care tonica şi dominanta sînt mai bine conturate, fiind deservite de sunete (trepte) ajutătoare :

CÎNTEC DE LEAGĂN — Colecţia G. Breazul



COLINDĂ — Colecţia G. Breazul

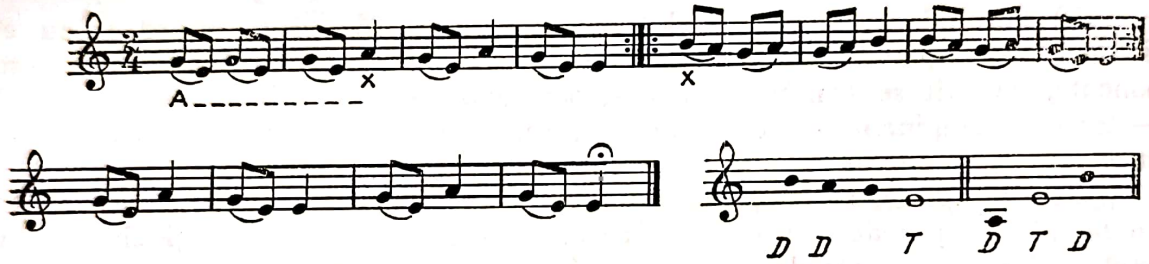
Viêtnam — CÎNTEC POPULAR[1]



Oligocordii de 4 sunete de tipul tetratoniei
(structuri modale prin trepte alăturate şi salturi)

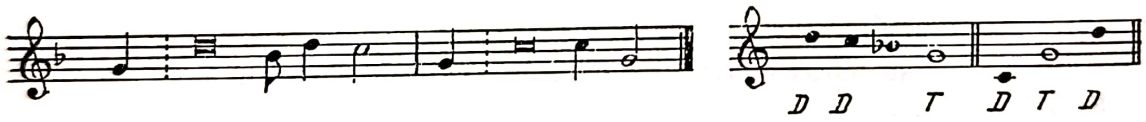
Un exemplu cu dominanta oscilînd între un sunet şi altul :

CÎNTEC DE LEAGĂN — Colecţia G. Breazul



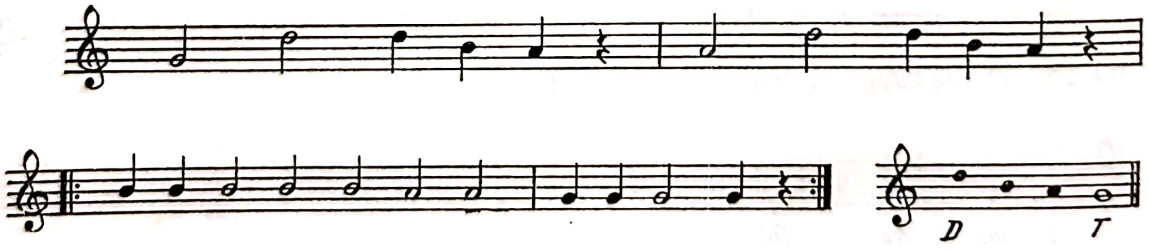
Un exemplu similar, avînd dominantă echivocă (de fapt două dominante) :

CÎNTEC EBRAIC



Tetratonie în care dominanta se manifestă clar (neechivoc) :

Canada — CÎNTEC INDIAN



Tetratonie cu *vox finalis* pe treapta a II-a prefigurînd o cadenţă tipic modală :

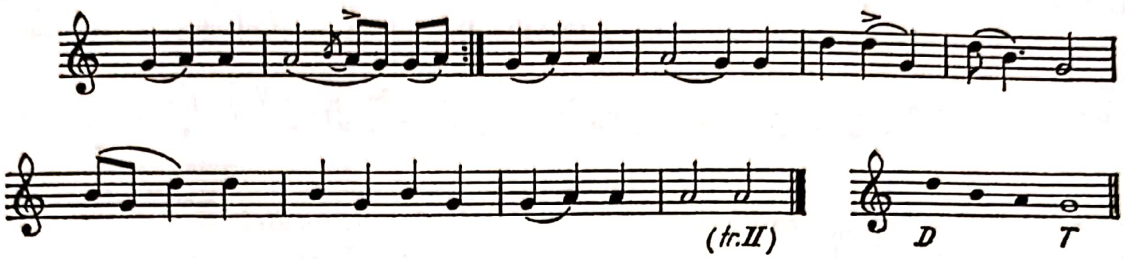
---

[1] Tran Van Khe. *Viêt-Nam. Les traditions musicales.* Paris, Ed. Buchet/Chastel, 1967, p. 44.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Aromâni — CÎNTEC POPULAR

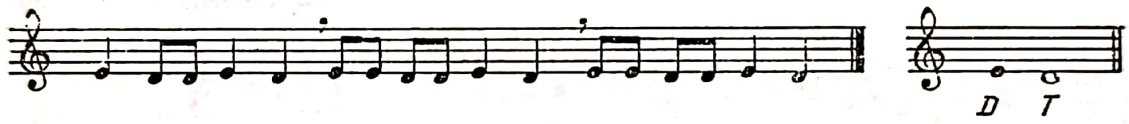


2. Oligocordii din seria prepentacordică

Oligocordii din 2 sunete de tipul bicordiei
(structuri modale prin trepte alăturate)

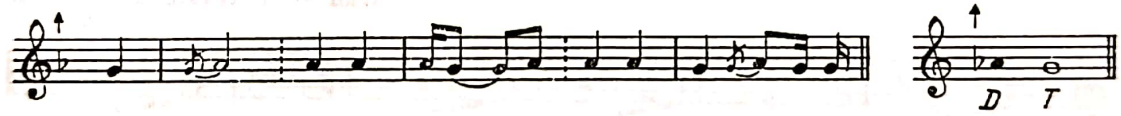
Bicordie la *secundă mare,* cu aceeaşi incertitudine funcţională observată la bitonii (axa melodică echivocă) :

DIN FOLCLORUL COPIILOR — Colecţia G. Breazul



Bicordie cu punct de pornire *(initium)* pe un sunet $^{3}/_{4}$ de ton provenind din muzica arabă :

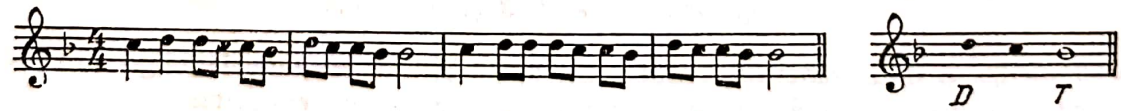
Algeria — CINTEC POPULAR



Oligocordii de 3 sunete de tipul tricordiei
(structuri modale prin trepte alăturate)

Tricordie de *stare majoră* cu tonica la bază şi cu dominanta la vîrful sistemului :

Armenia — JOC POPULAR



Tricordie de *stare minoră* cu tonica la mijlocul sistemului şi cu apariţia *subtonului (subtonum modi) :*

Serbia — CÎNTEC POPULAR

Scanned with OKEN Scanner

Tricordie de *stare majoră* cu tonica la mijlocul sistemului şi cadenţă prin subton :

CINTEC DE STEA — Colecţia G. Breazul

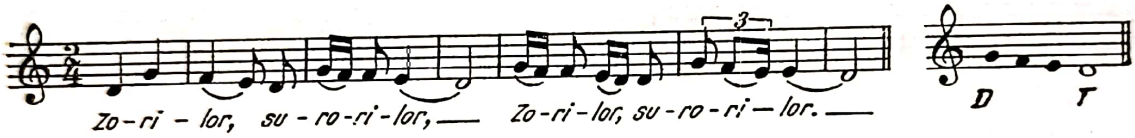
Oligocordii de 4 sunete de tipul tetracordiei
(structuri modale prin trepte alăturate)

Tetracordie de *stare majoră* avînd tonica la bază şi dominanta la vîrf, cele două funcţiuni fiind acum mai bine definite :

Columbia — INDIA BRITANICĂ

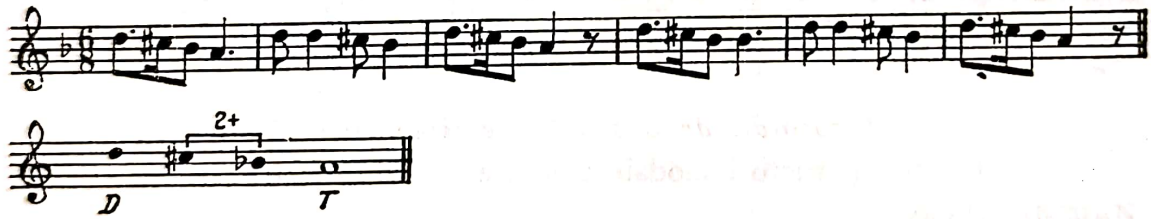
Tetracordie de *stare minoră* avînd tonica la bază şi dominanta la vîrf :

BOCET — Colecţia G. Breazul



Tetracordie de *structură cromatică* avînd în componenţă secunda mărită, interval caracteristic modurilor cromatice :

Iran — CÎNTEC POPULAR



Alte principii teoretice rezultînd din oligocordiile de 2, 3 şi 4 sunete

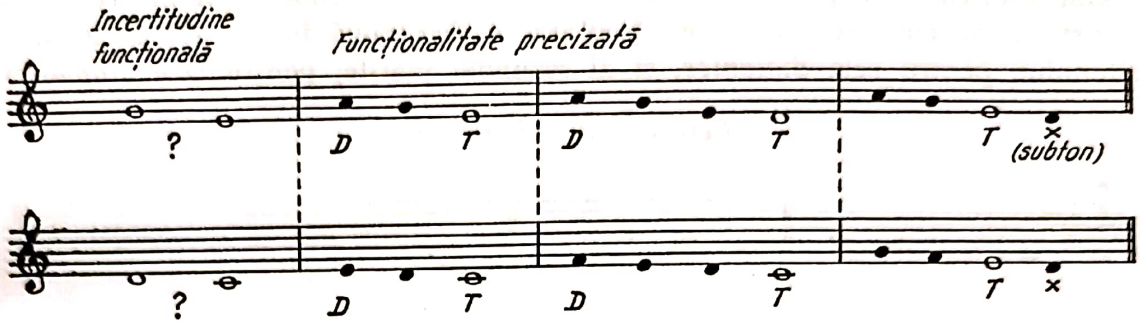
— Ca o notă generală, caracteristică, ambitusul melodic în oligocordii este restrîns, iar sensul liniei melodice rămîne preponderent coborîtor.

— În oligocordii se conturează deja primele formule (întorsături) melodice tipic modale, mai ales în sistemele cu salturi intervalice sau în care apare subtonul *(subtonum modi)* :

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

— Incertitudinea funcţională observată la oligocordiile de 2 sunete se diminuează treptat, pe măsură ce se adaugă şi alte sunete, care consolidează sistemul de funcţiuni modale, impunîndu-se pînă la urmă cu claritate în melodie trei funcţiuni : tonica, dominanta şi subtonul (vox finalis coincizînd adesea cu tonica) :



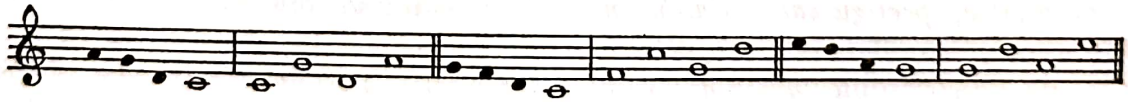
— Tot astfel, sentimentul de cadenţare pe *vox finalis* este mai bine conturat în oligocordiile alcătuite din mai multe sunete (extensia cadenţei). Apare în acest cadru şi cadenţa finală cu subton de factură tipic modală.

Formule cadenţiale mai obişnuite în oligocordii :

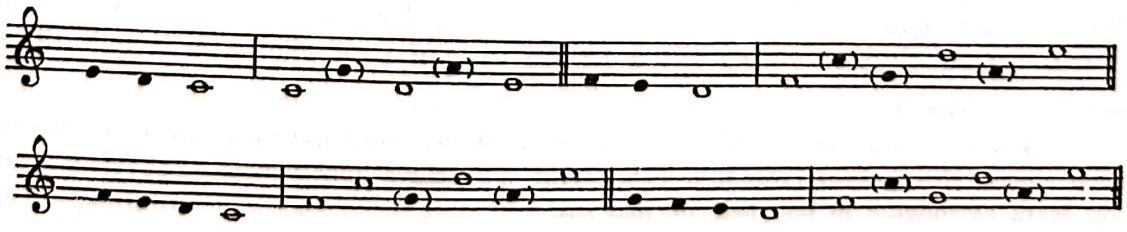
— Dintre sistemele *prepentatonice,* tritoniile şi tetratoniile cu salt de cvartă şi terţă permit aşezarea materialului sonor în ordinea naturală (din 5-tă în 5-tă perfectă), prefigurîndu-se astfel sistemele intonaţionale diatonice naturale :

tritonii

tetratonii



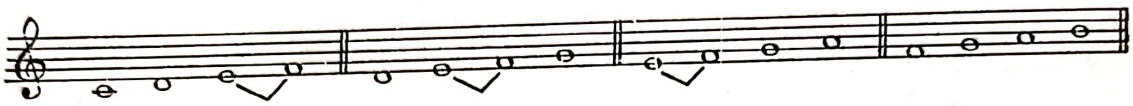
— Sistemele *prepentacordice* intră în ordinea pitagoreică numai prin succesiuni discontinue ale cvintelor (eliziuni în seria de cvinte) :



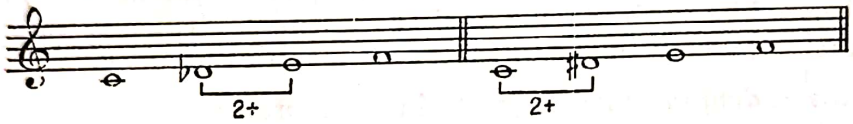
— În cadrul oligocordiilor apare şi primul model de sistem cromatic muzical — tetracordia cu secundă mărită —, ceea ce ne întăreşte convingerea că sistemul cromatic este tot aşa de vechi ca şi cel diatonic, corespunzînd naturii artistice a limbajului muzical al unor popoare, cum sînt cele orientale.

Aşadar, tetracordiile arhaice — diatonice şi cromatice —, concepute ca sisteme muzicale independente, stau la baza tetracordurilor moderne, concepute ca sisteme dependente [1], a căror structură se determină în funcţie de locul semitonului, pentru cele *diatonice,* şi al secundei mărite, pentru cele *cromatice :*

Tetracorduri diatonice



Tetracorduri cromatice



*

Cîteva consideraţiuni conclusive
în legătură cu importanţa sistemelor modale oligocordice

a) Oligocordiile reprezintă formele (sistemele) primare de organizare artistică a materialului sonor, în consecinţă, de la ele pornesc primele consideraţiuni teoretice privind monodia din stadiul cînd aceasta începe să aibă sensul şi valoarea de limbaj artistic muzical.

b) În oligocordii apare şi se conturează primul tip de *relaţii funcţionale între sunete,* legile centrării şi afinităţii lor faţă de tonică acţionînd chiar în acest stadiu incipient al sistemelor melodice.

c) Oligocordiile, în componenţa cărora apar atît structuri diatonice cît şi cromatice, *prefigurează diatonismul şi cromatismul muzical ;* de aceea, ele sînt sisteme *infradiatonice,* respectiv *infracromatice.*

d) Oligocordiile *deschid drumul dezvoltării artei muzicale spre sisteme modale melodice mai ample* şi mai precis conturate, atît pe plan funcţional cît şi estetic.

Pînă la urmă, oligocordiile au şi o valoare de *simbol,* reprezentînd — după cum s-a mai spus — sistemele melodice de la începuturile artei sonore, deci dintr-o vreme cînd omenirea făcea primii ei paşi spre civilizaţie şi cultură.

---

[1] Facem o distincţie netă între noţiunea de *tetracordie,* sistem (mod) oligocordic independent, şi *tetracord,* formaţie dependentă de octava tono-modală, pe care-l notăm prin scară ascendentă în schemele de mai sus.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

MODURI PENTATONICE

Conceptul teoretic apusean şi cel răsăritean în tratarea modurilor populare

Modurile alcătuite din 5 sunete — pentatonice şi pentacordice — reprezintă un pas important în dezvoltarea sistemelor intonaţionale folosite în muzica popoarelor, ceea ce explică numeroasele cercetări şi studii de specialitate ce le-au fost consacrate pe diverse planuri : teoretic, istoric, estetic, psihologic şi chiar sociologic.

Prin trecerea la studierea pentatoniilor şi pentacordiilor intrăm însă într-un domeniu mai controversat al teoriei modurilor ; de aceea, se impun cîteva consideraţiuni prealabile.

Există *două concepte* teoretice mai de seamă în tratarea modurilor populare, diferenţiate prin conţinutul şi direcţiile de investigaţie folosite :

a) *un concept al teoriei apusene,* influenţat de principiile tonalităţii, care apropie modurile de utilizarea lor în creaţia cultă, cu tendinţa deci de a le da o interpretare şi pe plan vertical (armonic) ;

b) *un concept al teoriei est-europene şi orientale,* de *esenţă autentic modală,* care fixează şi analizează principiile modale numai în funcţie de viziunea şi coordonatele melodice.

Primul concept înglobează principiile deduse din coexistenţa modurilor şi tonalităţilor în creaţia cultă, iar celălalt rămîne fidel cadrului melodic strict — fiind mai propice investigaţiilor folclorice.

În practică însă, un concept nu exclude pe celălalt, compozitorul fiind interesat să dezvăluie în moduri şi substratul lor armonic, iar cercetătorul folclorist fiind înclinat să cunoască şi să stăpînească mai cu seamă legile după care se formează şi desfăşoară melodia de factură modală.

Cele două direcţii de tratare a modurilor sînt evidente şi în studiul sistemelor pentatonice :

Scanned with OKEN Scanner

a) după conceptul apusean, elementele de structură în pentatonii sînt tratate prin *jocul (relaţia) secundelor şi terţelor* (mari şi mici) ;

b) după conceptul est-european (autentic modal), aceleaşi elemente sînt tratate prin *jocul (relaţia) dintre sunetele nucleu şi cele mobile* ale modului.

A. TEORIA PENTATONICĂ ÎN LUMINA CONCEPTULUI INFLUENŢAT DE PRINCIPIILE TONALITĂŢII

(teoria apuseană)

Modurile pentatonice folosesc un sistem de 5 sunete dispuse prin intervale de secunde (mari şi mici) îmbinate cu intervale de terţe (mari şi mici), caracteristica fundamentală fiindu-le salturile de terţă.

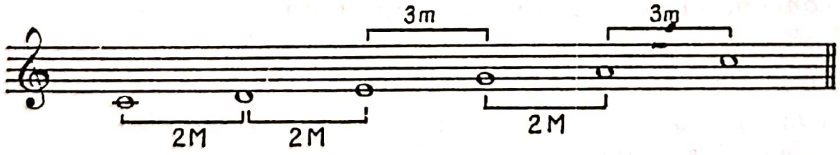
Principalele forme structurale sub care se prezintă pentatoniile sînt :

— pentatonica anhemitonică — fără semitonuri ;
— pentatonica hemitonică — cu semitonuri ;
— pentatonica mixtă — amestec de elemente anhemitonice şi hemitonice ;
— pentatonica cromatică — cu secundă mărită în structură.

1. Pentatonica anhemitonică

Dintre pentatonii, forma cea mai răspîndită — întîlnindu-se în muzica popoarelor de pe toate meridianele şi din cele mai vechi timpuri — o constituie pentatonica *anhemitonică,* numită astfel întrucît, ca sistem, exprimă relaţii melodice din care lipsesc semitonurile. [1]

Pentru constituirea scării anhemitonice, se pleacă de la o formulă intervalică arhetip : *2 secunde mari + 1 terţă mică + 1 secundă mare + 1 terţă mică* (în simboluri : 2M + 2M + 3m + 2M + 3m), ultimul interval încheind cadrul octaviant al sistemului : [2]



Întrucît întregul material sonor al pentatonicii anhemitonice se aşază din cvintă în cvintă perfectă (în ordinea naturală), ea se consideră *sistem modal natural :*

[1] În limba elină, *an* = fără ; *imitonos* = semiton.

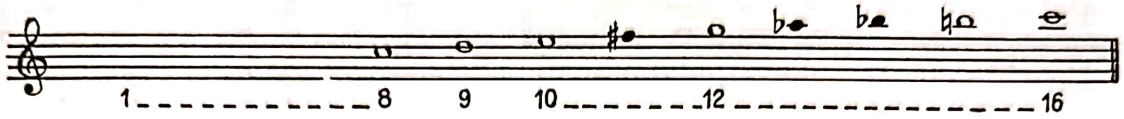
[2] În conceptul apusean se utilizează ordinea suitoare a sunetelor în scară.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

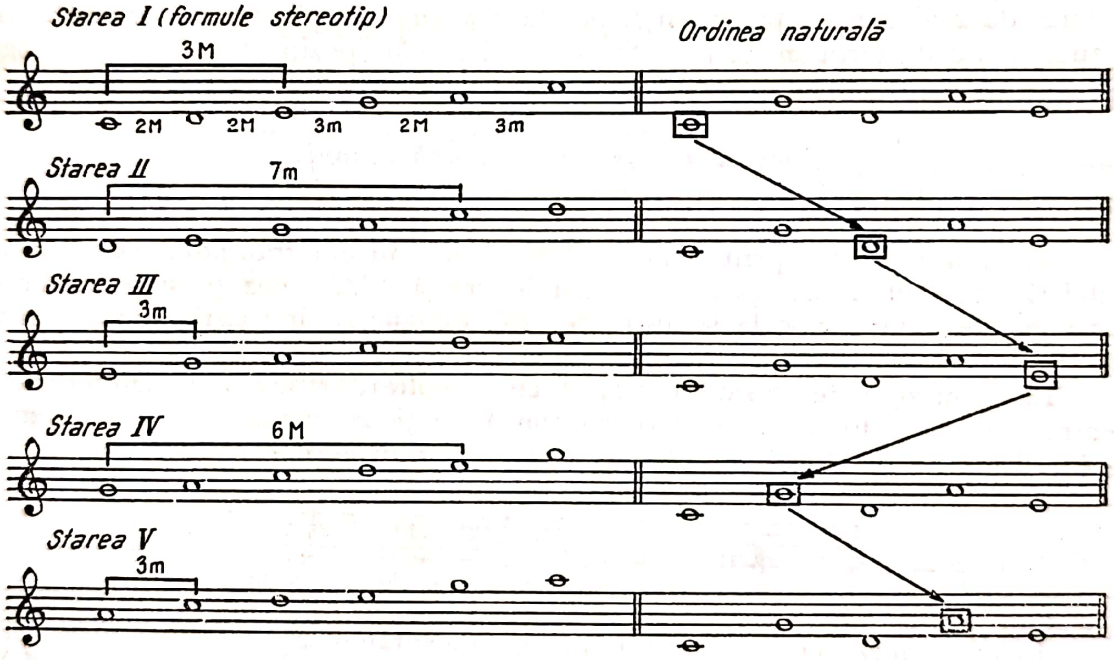
Cele două sunete extreme ce lipsesc din seria completă pitagoreică *(si — fa)* reprezintă sunetele care ar produce relaţii de semitonuri în sistem.[1]

Pentatonica anhemitonică este prezentă, de asemenea, cu 4 din cele 5 sunete componente în lanţul armonicelor naturale (8, 9, 10 şi 12), deci ea are şi o fundamentare fizico-acustică :



Variantele pentatonicii anhemitonice

Prin permutarea celor cinci intervale (termeni) din formula arhetip, se obţin — dacă se utilizează acelaşi material sonor — tot atîtea stări (variante) modale ale pentatonicii anhemitonice, primul sunet din fiecare variantă devenind tonică pentru sistemul respectiv :

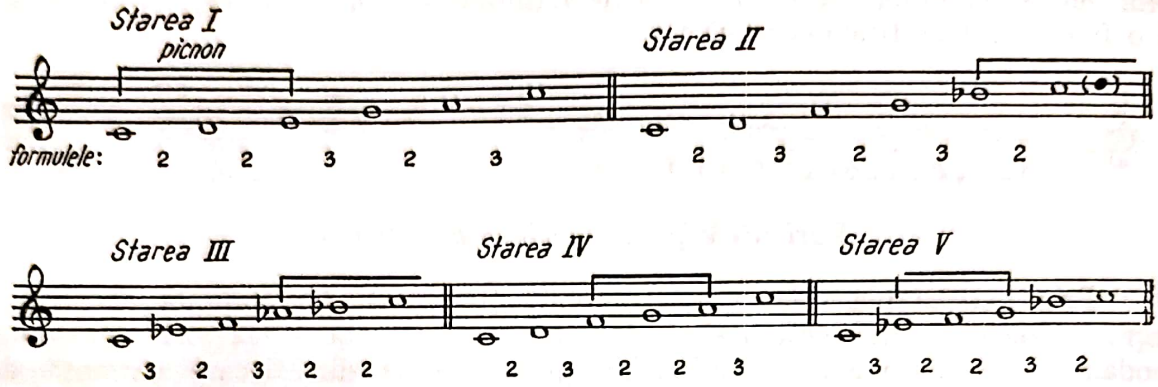


Judecînd prin prisma teoriei tonale, varianta I a pentatonicii anhemitonice este de stare majoră (3M pe tonică) ; variantele III şi V sînt de stare minoră (3m pe tonică) ; iar variantele II şi IV sînt considerate *neutre,* prima variantă (II) cochetînd cu minorul (7m pe tonică), iar cealaltă (IV), cu majorul (6M pe tonică).

Întrucît *utilizează acelaşi material sonor,* variantele de mai sus se află între ele în raporturi de paralelism ; de aceea sînt considerate *moduri anhemitonice paralele (relative).*

[1] Principiul succesiunii naturale prin cvinta perfectă acţionează — fie şi numai latent — încă în pentatonii, deci istoriceşte înainte ca Pitagora să-l fi descoperit în calculul lungimii de coardă, ştiut fiind că sistemele de 7 sunete pe care teoretizează învăţatul elin vin în creaţie după pentatonii.

În cazul că toate cele cinci stări modale anhemitonice sînt constituite *pe aceeaşi tonică*, ele intră în raporturi de omonimitate, considerîndu-se — în consecinţă — *moduri anhemitonice omonime*, fiecare utilizînd alt material sonor :

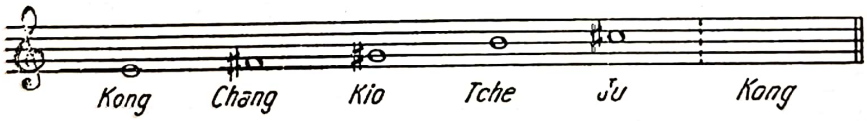


Grupul celor 2 secunde consecutive din sistem — însemnate special în schema de mai sus — poartă numele de *picnon* [1]. După picnon urmează totdeauna saltul de terţă mică, putîndu-se astfel urmări poziţia lui diferită în toate cele 5 stări pentatonale şi deci determinarea variantelor respective.

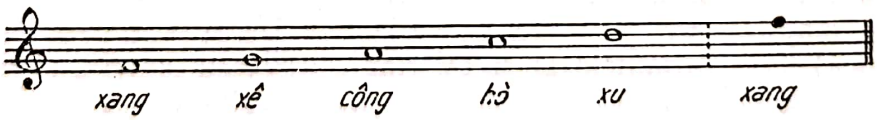
Construirea pentatonicii anhemitonice pe alte sunete. Armura pentatonală

În muzica veche, pentatonica anhemitonică nu era transpozabilă — ca de altfel şi alte moduri ce apar mai tîrziu în creaţie. Înălţimea pe care se forma depindea de tehnica vocală şi instrumentală, desigur rudimentară, precum şi de ambitusul melodic restrîns.

La chinezi, spre exemplu, popor cu o cultură străveche, multimilenară, pentru care pentatonica anhemitonică constituie şi azi *modul naţional*, sistemul se constituie pe sunetul *kong* (echivalentul sunetului european *mi*) :



La vietnamezi, cea mai răspîndită scară pentatonică — numită *diêu Bắc* [2] — se intonează la înălţimea lui *xang* (echivalentul sunetului european *fa*) :



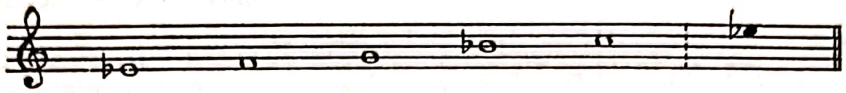
[1] În limba elină, *picnos* = compact, strîns. Termenul a fost preluat de Hugo Riemann din teoria veche elină şi introdus în teoria modernă a pentatoniilor. Aristoxenos din Tarent (sec. IV î.e.n.), în lucrarea *Elementele armoniei* (modurilor — n.a.), îi dă chiar o definiţie aproape de sensul de astăzi, cînd spune : „picnon se numeşte combinarea a două intervale care împreună alcătuiesc unul mai mic decît cvarta". (Vezi Thrasybulos Georgiades. *Musik und Rhytmus bei den Griechen*. Ed. Rowohlt, Hamburg, p. 118).

[2] Tran van Khe. *Viêt-nam. Les traditions musicales*. Paris, Ed. Buchet-Chastel, 1967, p. 48.

© 2025. GRAFOART

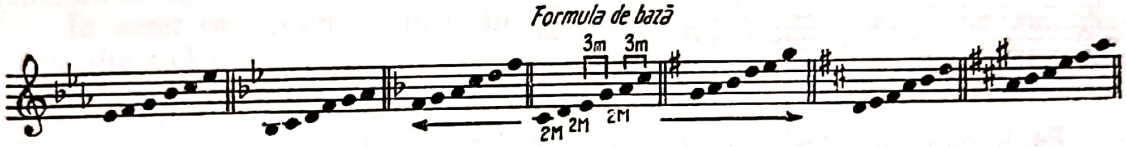
Scanned with OKEN Scanner

La japonezi, modul pentatonic numit „min-yoonkai" se cîntă la înălţimea sunetului european *mi bemol* [1] :



Ca principiu, în travaliul componistic însă, transpunerea şi constituirea pentatonicii pe alte sunete rămîne apanajul creaţiei tonale clasice, care i-a administrat legile proprii ale modulaţiei, transportului pe alte înălţimi, armurii. etc.

Metoda de constituire pe alte sunete constă din decalcarea (copierea) formulei arhetip (2M, 2M, 3m, 2M, 3m), cu variantele acesteia, pe sunetul dorit — după principiul simetriei —, în care caz apare şi necesitatea armurii :



Observăm că armura folosită pentru pentatonica anhemitonică este de natură *tonală*, întrucît se referă şi la sunete care nu fac parte din constituţia sistemului respectiv (*fa diez* în pentatonica *sol*, *do diez* în pentatonica *re*, *si bemol* în pentatonica fa, *mi bemol* în pentatonica *si bemol* etc.).

O asemenea armură survine ca o consecinţă a utilizării pentatonicii anhemitonice în creaţia cultă, unde, nu de puţine ori, modalul se îmbină cu tonalul chiar şi pe plan armonic (Chopin, Grieg, Debussy, Ravel etc.).

Rezumînd cele expuse pînă acum, reţinem două caracteristici mai de seamă ale modurilor pentatonice anhemitonice :

— una *de structură* = absenţa semitonurilor ;

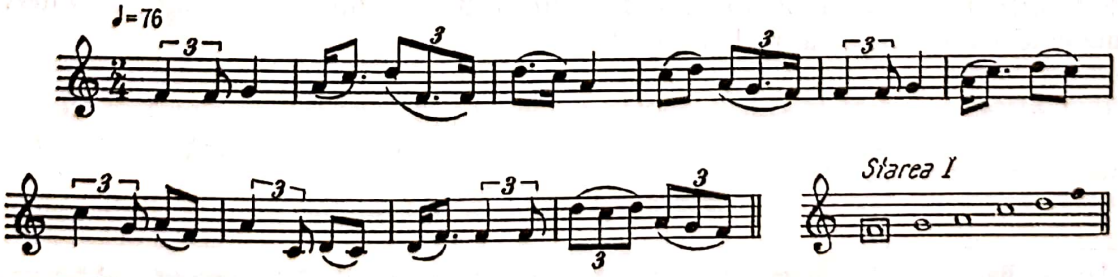
— cealaltă *de funcţionalitate* = fiecare din cele 5 sunete componente, în anumite conjuncturi melodice, poate servi drept tonică.

Prima caracteristică (lipsa semitonurilor) explică sistemul de relaţii melodice oarecum *neutre* din pentatonii — adică lipsite de tensiunile majorului şi minorului tonal şi de legitatea rezolvării disonanţelor.

Cea de a doua caracteristică (fiecare sunet poate fi tonică în sistem) reflectă o anumită mobilitate funcţională a sunetelor în moduri, ce contrastează cu imobilismul funcţional al treptelor în tonalitate, în care dominanta se află totdeauna pe treapta V-a, subdominanta totdeauna pe treapta IV-a etc.

Pentatonică anhemitonică în starea I (modul 1)

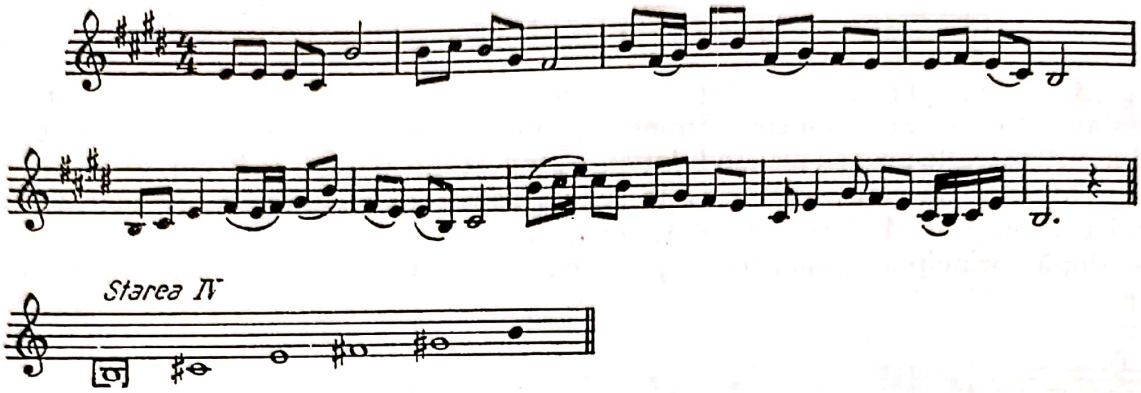
Insulele Hebride — CÎNTEC POPULAR



[1] *Muzica în Japonia* — referat susţinut la ambasada Japoniei (ataşatul cultural), Bucureşti, ianuarie 1967.

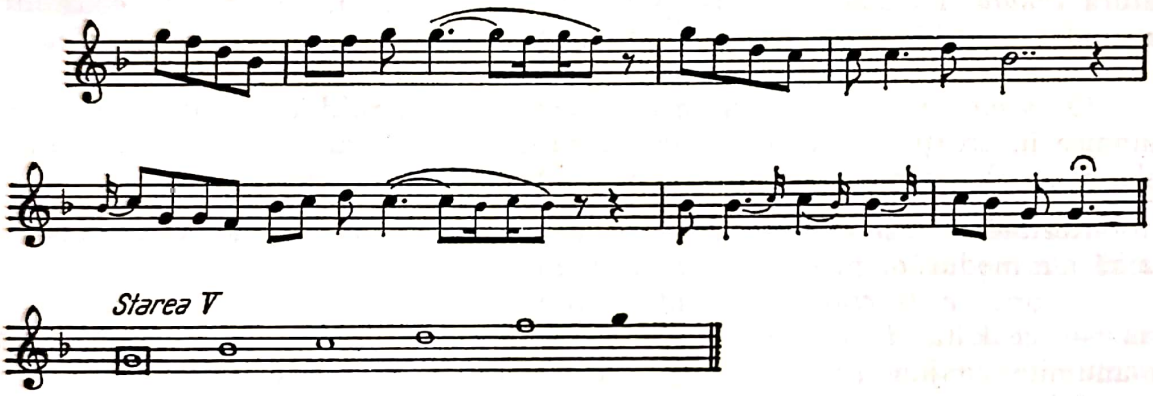
Pentatonică anhemitonică în starea IV (modul 4)

China — CÎNTEC POPULAR



Pentatonică anhemitonică în starea V (modul 5)

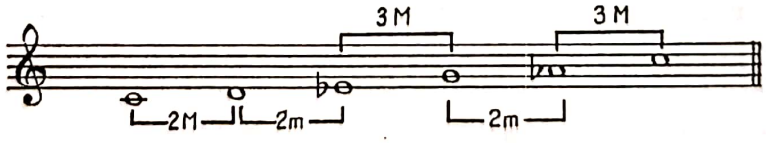
CÎNTEC din Transilvania [1]



2. Pentatonica hemitonică

O altă formă de pentatonie, întîlnită mai ales în muzica popoarelor extremorientale (japonezi, coreeni), o constituie *pentatonica hemitonică* [2], sistem melodic ce utilizează şi relaţiile de semitonuri.

Pentru constituirea scării hemitonice se pleacă de la formula intervalică următoare : *1 secundă mare* + *1 secundă mică* + *1 terţă mare* + *1 secundă mică* + *1 terţă mare* (în simboluri : 2M + 2m + 3M + 2m + 3M), ultimul interval încheind cadrul octaviant al sistemului :



[1] Bartók, Béla. *Scrieri mărunte despre muzica populară românească.* Adunate şi traduse de Constantin Brăiloiu, Bucureşti, 1937, p. 33.

[2] În limba elină, *imi* = jumătate ; *tonos* = ton.

© 2025. GRAFOART

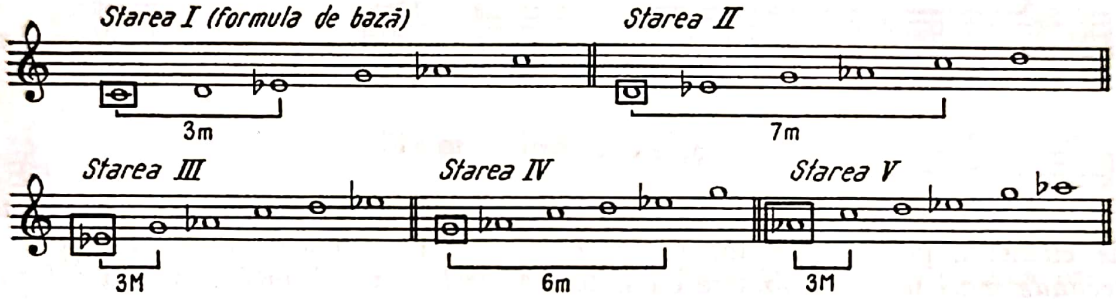
Scanned with OKEN Scanner

Materialul pentatonicii hemitonice se înscrie numai parţial în ordinea naturală a cvintelor :

Variantele pentatonicii hemitonice

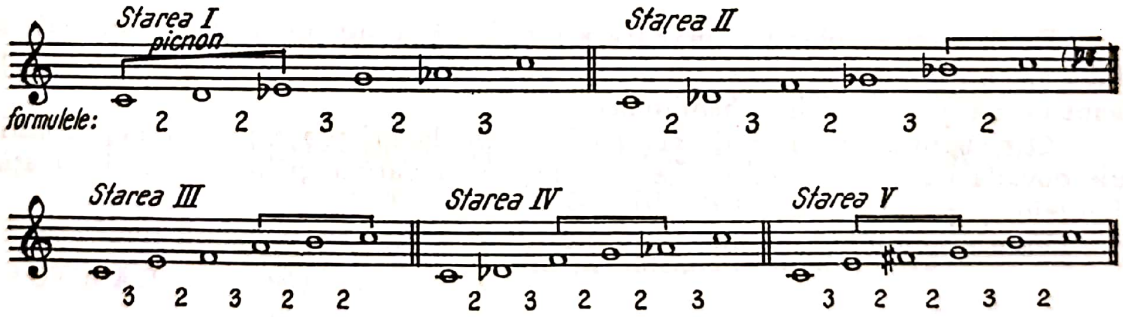
Prin permutarea celor cinci intervale (termeni) din formula arhetip se obţin — dacă se utilizează acelaşi material sonor — tot atîtea stări (variante) modale ale pentatonicii hemitonice, care sînt între ele în raporturi de paralelism, numindu-se din această cauză *moduri hemitonice paralele (relative).*

În acest caz, primul sunet din fiecare variantă hemitonică devine tonică pentru sistemul respectiv :



Judecînd prin prizma teoriei tonale, varianta I este de stare minoră (3m pe tonică) ; variantele III şi V sînt de stare majoră (3M pe tonică) ; iar variantele II şi IV sînt considerate neutre, ambele înclinînd însă spre starea minoră.

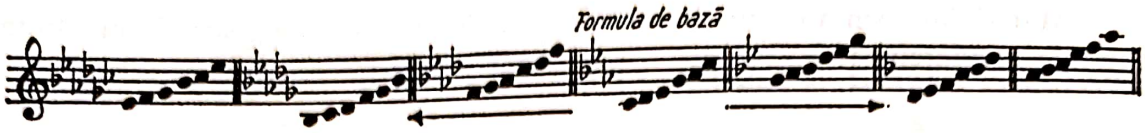
Dacă cele cinci stări modale sînt constituite pe acelaşi sunet (aceeaşi tonică), se obţin *moduri hemitonice omonime,* utilizînd fiecare un material sonor diferit :



În schemele de mai sus, după fiecare picnon urmează saltul de terţă mare, determinîndu-se astfel prin locul picnonului varianta modală respectivă.

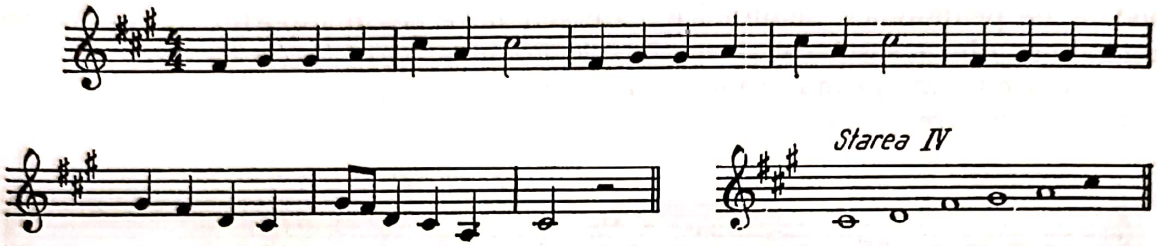
Cînd se constituie pe alte sunete, pentatonica hemitonică primeşte armura tonală, adică armura minorului natural, pe care-l devansează şi istoriceşte[1] :

[1] Curt Sachs (1881—1959) crede că pentatonica hemitonică numită de japonezi *kumoi* este tot atît de veche ca şi cea anhemitonică (Paul Collaer. Referat ţinut la Colocviul internaţional de la Wegimont, sept. 1954).



Din punct de vedere estetic, pentru europeni, coloritul pentatonal redat prin salturile de terţă nu este atît de pregnant în modurile hemitonice ca în cele anhemitonice, datorită faptului că deţin în structura lor semitonuri ce le apropie mult de modurile minore din tonalitate :

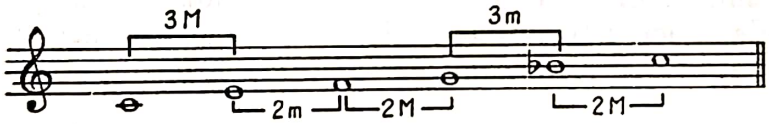
Japonia — CÎNTEC POPULAR



3. Pentatonica mixtă

În creaţia populară se întîlnesc uneori melodii care utilizează un amestec de elemente pentatonice anhemitonice cu cele hemitonice, adică succesiuni de *secunde mari şi mici* îmbinate cu salturi de *terţe mari şi mici,* generînd o formă *mixtă* de pantatonică.

Una din structurile mai obişnuite redînd un astfel de sistem — dar nu singura — este următoarea :

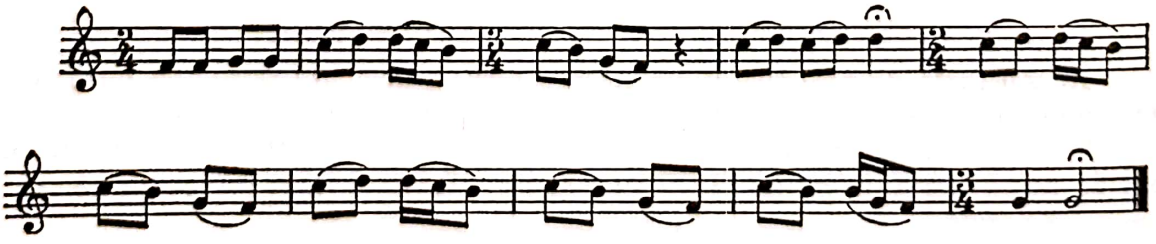


După cum se observă, în partea inferioară a sistemului (*do-mi-fa-sol*) se află elemente ale pentatonicii hemitonice, iar în cea superioară (*sol-si bemol-do*), elemente ale pentatonicii anhemitonice.

O construcţie modală de acest fel, cu dublă înfăţişare pentatonică, constituie dovada existenţei unor forme modale mereu variate şi înnoitoare în creaţia diferitelor popoare.

Vom exemplifica sistemul respectiv printr-o melodie populară românească :

LA TOATĂ LUME-AM PLĂCUTU[1]



[1] Bartók, Béla. *Cîntece poporale româneşti din Comitatul Bihor.* Bucureşti. Librăriile Socec & Comp., 1913.

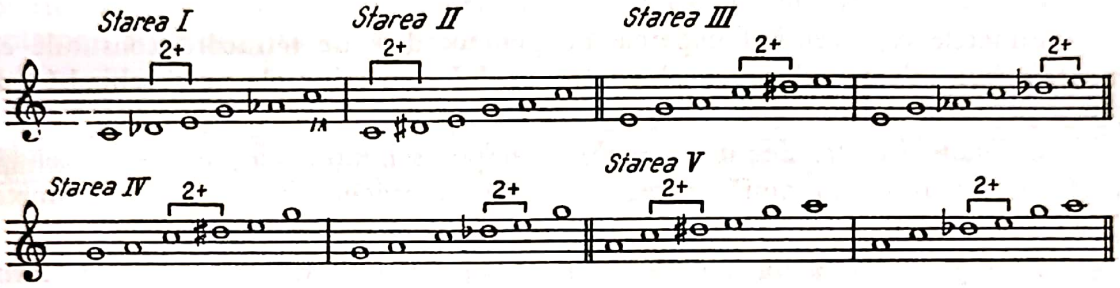
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

4. Pentatonica cromatică

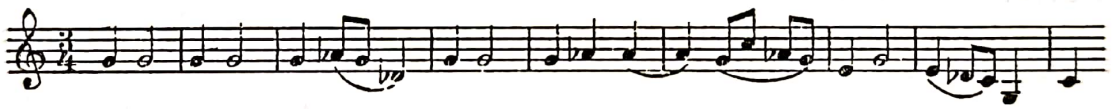
Dintre variatele forme ale pentatonicii fac parte şi cele *cromatice,* care se caracterizează prin prezenţa în structură a *secundei mărite.*

Intervalul cromatic caracteristic (secunda mărită) poate apărea numai în grupul celor două secunde succesive (picnonului) din stările I, III, IV şi V ale pentatonicii anhemitonice, astfel :



Pentatonica de structură cromatică se întîlneşte mai ales în muzica orientală, din care vom cita exemplul de mai jos :

Coreea — CÎNTEC POPULAR



B. TEORIA PENTATONICĂ ÎN LUMINA CONCEPTULUI AUTENTIC MODAL

Determinarea prin alte coordonate decît cele tonale a structurii pentatoniilor

1. Trepte fixe şi mobile în modurile pentatonice

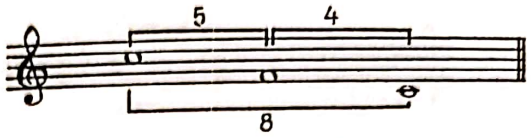
În conceptul numit mai înainte *autentic modal* — concept venind din teoria veche orientală şi est-europeană — structura *unui mod se defineşte prin raportul (relaţiile) dintre treptele sale fixe şi cele mobile.*

În acest concept, octava — deci cadrul modal al pentatoniilor — se socoteşte ca provenind din juxtapunerea de pentacorduri şi tetracorduri, creîndu-se trei situaţii posibile [1] :

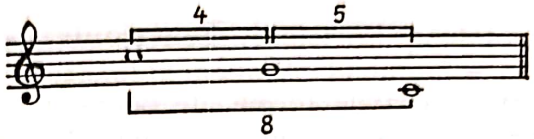
[1] In acest concept, ordinea sunetelor în scara modală se consideră totdeauna *coborîtoare.*

Scanned with OKEN Scanner

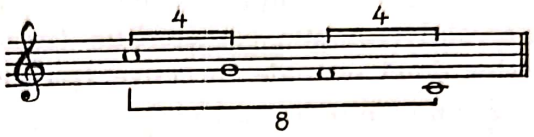
a) pentacord + tetracord



b) tetracord + pentacord



c) tetracord + tetracord



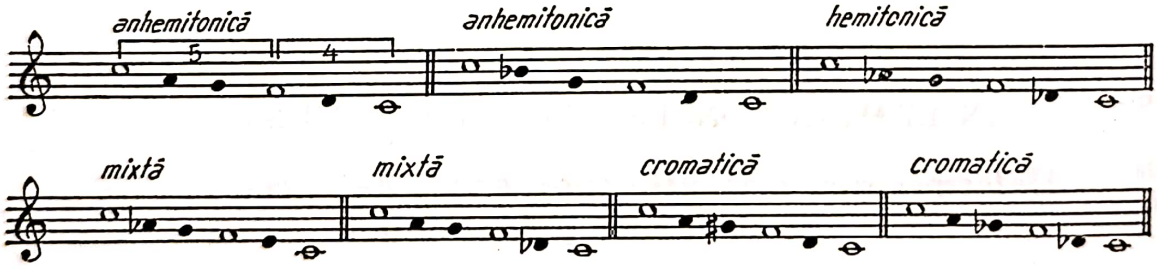
Sunetele reprezentînd capetele de pentacord şi de tetracord constituie *elementele fixe* (elementele *nucleu)* pentru modul respectiv ; ele nu-şi schimbă înălţimea pe parcursul melodiei.

Celelalte sunete, denumite *mobile,* îşi pot schimba înălţimea — ascendent sau descendent — în desfăşurarea melodică, îmbrăcînd în chip variat sunetele (treptele) nucleu ale modului.

Prin jocul sunetelor mobile în raportul lor faţă de cele fixe, iau formă diferite variante ale modurilor pentatonice tratate mai înainte, cum sînt : modurile pentatonice anhemitonice, hemitonice, mixte şi cromatice. [1]

Principiul poate fi mai bine observat construind diferite pentatonii pe cele trei scheme — formate din pentacorduri şi tetracorduri — reprezentînd fiecare un cadru modal diferit.

a) Construcţii pentatonice pe primul cadru modal, *do—fa—do* (trei sunete nucleu şi trei sunete mobile) [2] :



b) Construcţii pentatonice pe cel de al doilea cadru modal, *do—sol—do* (trei sunete nucleu şi trei sunete mobile), diferenţa faţă de primul fiind aceea

---

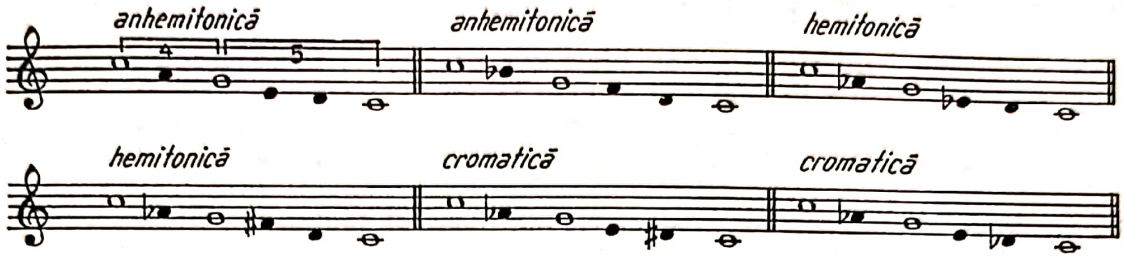
[1] Principiul mobilităţii unor trepte în pentatonii are o importanţă deosebită în tratarea tuturor modurilor populare ; de aceea, acţiunea lui trebuie urmărită şi mai departe, în toate sistemele modale.

[2] Construim pe octava do^2—do^1, deoarece este mai obişnuită în teoria modernă, dar ea poate fi oricare alta ; folcloriştii utilizează — spre exemplu — octava sol^2—sol^1. Notele întregi din fiecare sistem reprezintă treptele fixe (nucleu) în melodie, ele nemodificîndu-se nici ascendent, nici descendent.

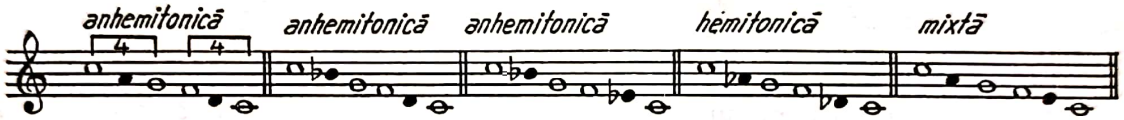
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

că sunetul *sol* devine acum sunet nucleu (fix), iar sunetul *fa* preia funcţia mobilă :



c) Construcţii pentatonice pe cel de al treilea cadru modal, *do—sol—fa—do* (patru sunete nucleu şi două sunete mobile) ; cadrul nu permite obţinerea de pentatonii cromatice, fiind propriu numai celor diatonice :

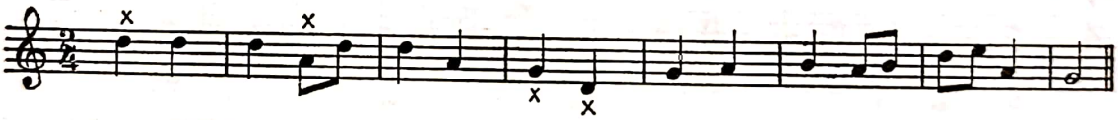


Cînd acţionează în melodie un cadru sau altul modal ?

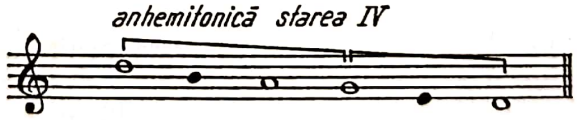
Printr-o analiză atentă a densităţii (frecvenţei) sunetelor nucleu, a cadenţării melodiei pe acestea, a departajării precise a funcţiunilor modale — cu toată subtilitatea ce o cere un asemenea proces de analiză —, într-un cuvînt, prin cunoaşterea în profunzime a legilor ce acţionează în desfăşurarea şi dezvoltarea melodiei modale, se pot stabili atît sunetele nucleu ale melodiei — deci cadrul modal —, cît şi sunetele mobile, care determină variantele modului.

De exemplu :

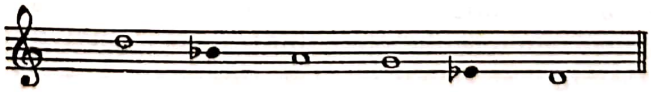
Laponia — CÎNTEC POPULAR



Observăm că în primele 4 măsuri se fixează cadrul modal *re—la—sol—re* (tetracord + tetracord), iar în celelalte 4 măsuri, prin sunetele mobile *si—mi*, se defineşte structura (varianta) pentatonică :

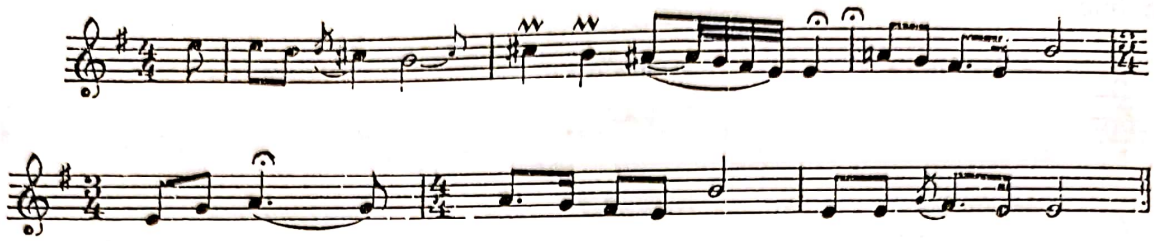


O coborîre cu un semiton a sunetelor mobile *si* şi *mi* ar fi schimbat structural modul, transformîndu-l în pentatonică hemitonică :



Să analizăm cadrul modal şi într-o melodie a cărei structură denotă un sistem de 7 sunete :

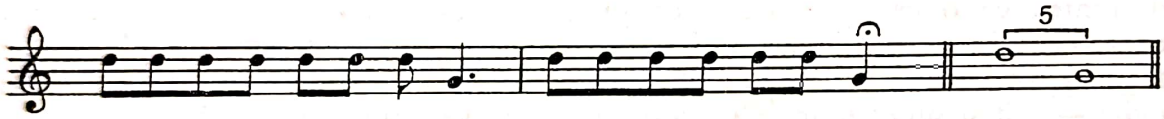
DRAG MI-A FOST DEALUL — „200 cîntece şi doine"



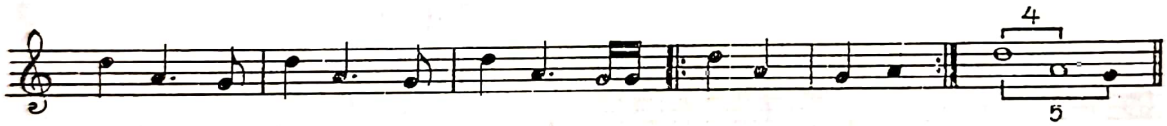
Observăm că octava modală nu poate avea o altă structură în această melodie decît cea din formula tetracord + pentacord, treapta a IV-a a modului fiind mobilă (*la diez* şi *la becar*) :

Principiul tratării modurilor prin elementele pentacord şi tetracord explică, de asemenea, sistemele prepentatonice (oligocordice) care folosesc în structură şi alte salturi în afară de terţă, cum sînt cele de cvartă şi cvintă :

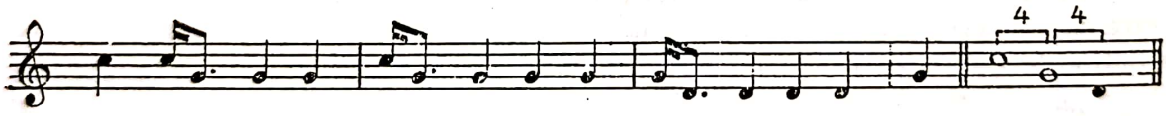
Ungaria — CÎNTECUL PAZNICULUI DE NOAPTE



CÎNTEC EBRAIC



CÎNTEC INDIAN



CÎNTEC POPULAR DE ESCHIMOŞI

Relaţia octavă — cvintă — cvartă constituie deci esenţa teoriei autentic-modale, prin ea explicîndu-se funcţionalitatea celor mai multe dintre modurile populare.

„Pentru majoritatea teoreticienilor, *legea generală* care a prevalat la formarea pentatonicului este în mod neîndoios «consonanţa» sau relaţia de octavă, cvintă şi cvartă... După cum se pronunţă şi Laloy, ea a fcst totodată «punctul

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

de plecare al muzicii...», o mişcare de cvartă sau cvintă constituind prima melodie". [1]

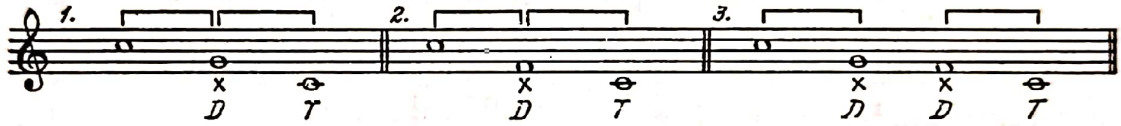
Relaţia cvintă—cvartă semnifică totodată afirmarea principiului generării modurilor prin succesiunea de cvinte naturale (pitagoriciene), cvarta constituind răsturnarea cvintei ; şi iată cum un principiu fizic al rezonanţei stăruie de la înputuri în formarea sistemelor muzicale modale şi a muzicii însăşi.

Sistemul de funcţiuni în pentatonii

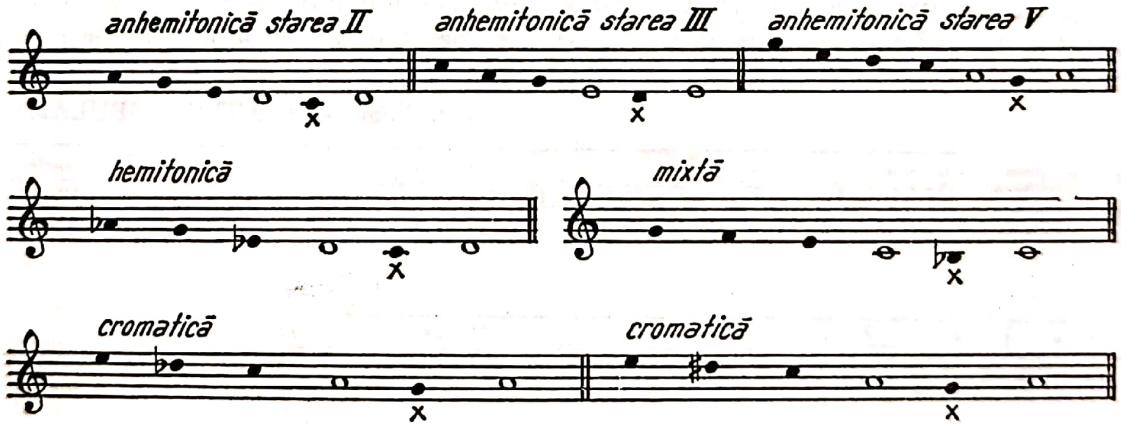
Principalele funcţiuni în modurile pentatonice se precizează printr-una din cele 3 formule cadru din conceptul autentic modal descris mai sus.

Tonica — sunetul de gravitaţie — se află pe treapta I a tuturor sistemelor pentatonale, indiferent de structura (anhemitonică, hemitonică, mixtă etc.) şi variantele lor.

Dominanta — elementul de elevaţie şi persistenţă melodică — poate fi unul din sunetele cap de pentacord sau tetracord de la mijlocul octavei modale, după cum o schemă sau alta stă la baza melodiei respective :



Subtonum modi apare numai în acele stări pentatonale care au sunetul de sub tonică la interval de secundă mare :



Celelalte funcţiuni — *initium, climax* şi *vox finalis* — acţionează variat în pentatonii, depinzînd de factura liniei melodice, a formulelor şi cadenţelor utilizate, care diferă de la mod la mod.

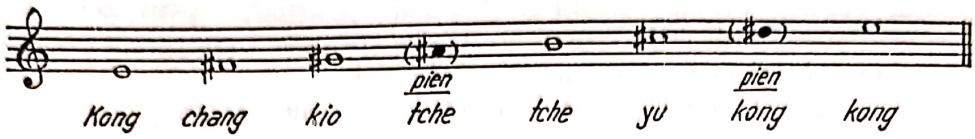
2. Pentatonica îmbogăţită cu pieni. Procesul de modulaţie în pentatonii (metabolul pentatonic)

În dezvoltarea sistemelor pentatonice se petrece un fenomen unic ca subtilitate şi interes : furişarea (insinuarea) sunetelor de umplere în spaţiul inter-

[1] Brăiloiu, Constantin. *Opere I, Despre o melodie rusă.* Bucureşti, Ed. muzicală, pag. 319, 320.

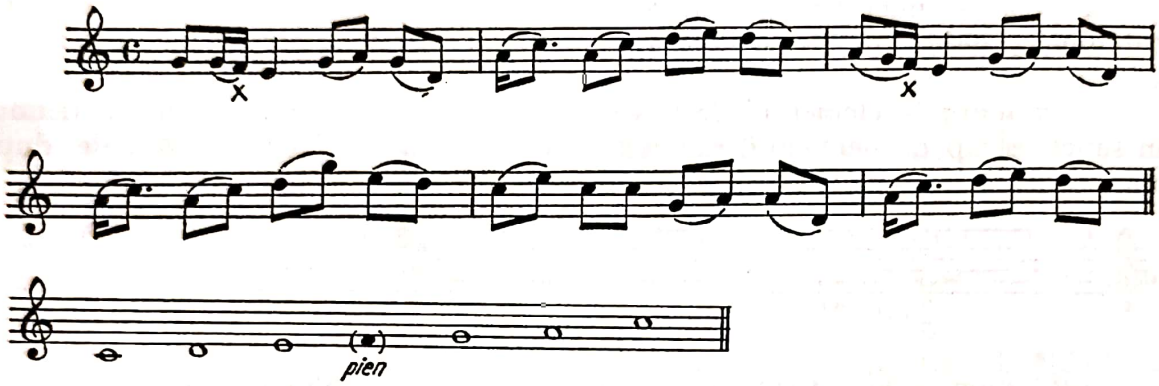
Scanned with OKEN Scanner

valic creat de salturile de terţe. Ele au primit numele de *pieni* [1], după cele două sunete ajutătoare utilizate în sistemul chinez al denumirilor pentatonice :



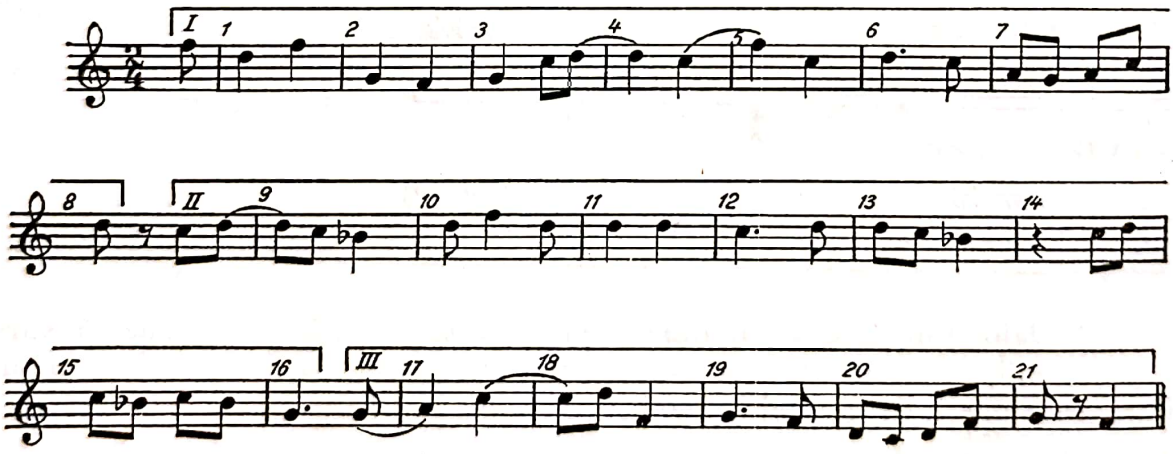
Sunetele *pieni* participă la început timid şi cu rol secundar în alcătuirea melodiei (ca note ornamentale pe timpii slabi ai măsurii), deci fără afectarea structurii pentatonale :

Viêt-Nam — CÎNTEC POPULAR INSTRUMENTAL [2]



O consecinţă însă a insinuării şi emancipării pienilor în substanţa pentatonică a melodiei o constituie declanşarea fenomenului modulatoriu (metabolului pentatonic), adică trecerea dintr-un sistem pentatonic în altul pe parcursul discursului muzical. [3] :

Viêt-Nam — CÎNTEC POPULAR [4]



[1] În limba germană, *Fülltone* = tonuri de umplere.

[2] Tran Van Khe. *Viêt-Nam. Les traditions musicales* — op. cit.

[3] Hugo Riemann numeşte fenomenul prin expresia „*Systemweschsel*" (schimbarea sistemului, deci modulaţie), iar Const. Brăiloiu, prin expresia „metabolul pantatonic" (A se vedea Const. Brăiloiu. *Un problème de tonalité — La métabole pentatonique.* În : *Melanges d'histoire et d'estétique musicales,* P. M. Masson, Paris, t. I, pag. 63—73).

[4] Tran Van Khe. *Viêt-Nam. Les traditions musicales* — op. cit.

© 2025. GRAFOART

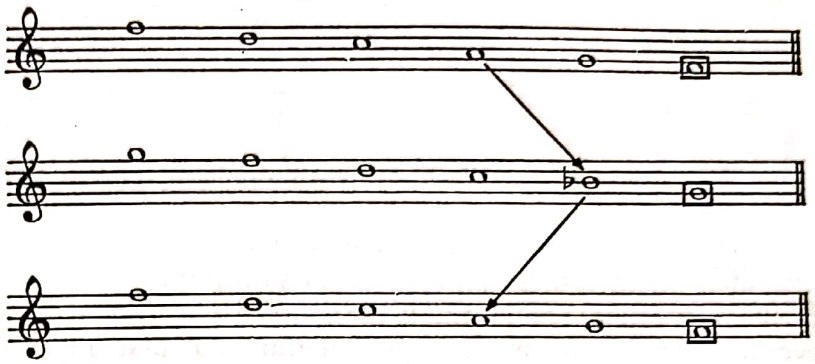
Scanned with OKEN Scanner

Analiza modulaţiei de mai sus

Sistemul pentru primele 8 măsuri a)

Sistemul pentru următoarele 8 măsuri b)

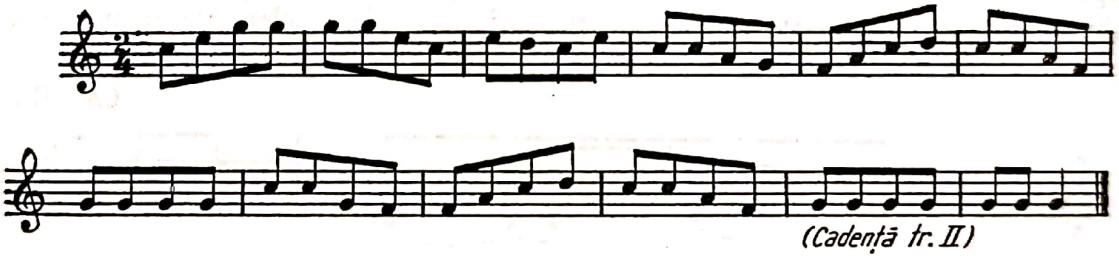
Sistemul pentru ultimile 5 măsuri c)



Trecerea (modulaţia) de la sistemul cu tonica pe sunetul *fa* la cel cu tonica pe sunetul *sol* (metabolul pentatonic) s-a făcut prin apariţia şi emanciparea sunetului pien *si bemol* ca sunet cu funcţiune principală pentru noul sistem. Reapariţia sunetului *la* în ultimele 5 măsuri readuce melodia în pentatonica iniţială.

În pentatonii se întîlneşte, de asemenea, trecerea melodiei — fără nici o pregătire — dintr-un sistem pentatonal în altul (mutaţia modulatorie), demonstrîndu-se astfel că modulaţia este un principiu activ în creaţia populară :

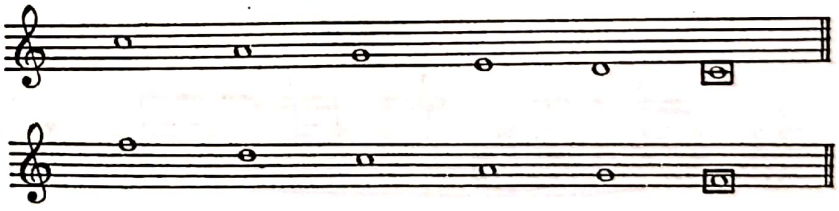
CÎNTEC DE JOC din Sebiş — Bihor[1]



(Cadenţă fr. II)

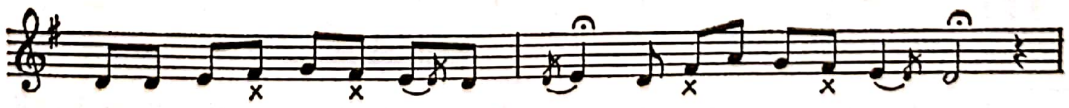
Sistemul pentru primele 4 măsuri (tonica *do*)

Sistemul pentru măsurile următoare (tonica *fa*)

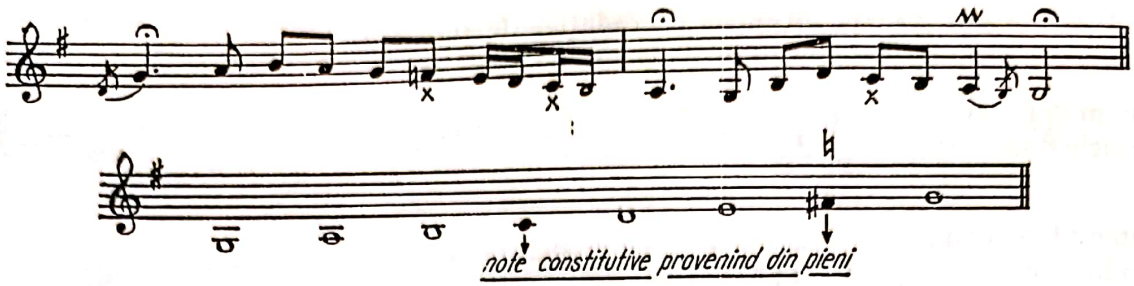


Cea mai importantă consecinţă a insinuării pienilor în substanţa melodică pentatonală rămîne însă transformarea lor în sunete constitutive pentru alte sisteme melodice mai ample, de 6 şi 7 sunete :

CÎNTEC DIN FĂGĂRAŞ — Culegere Em. Comişel



[1] Bartók, Béla. *Cîntece poporale româneşti...* op. cit.



Infiltrîndu-se în trupul pentatoniilor şi obţinînd drepturi egale în structura melodiei, pienii reuşesc pînă la urmă să anihileze caracteristicile pentatonale (salturile intervalice) şi, în final, să neutralizeze, pur şi simplu, sistemul, împingînd evoluţia limbajului modal spre moduri cu mai multe sunete în componenţă.

3. Pentatoniile şi locul lor în creaţia cultă

Reprezentanţi de seamă ai creaţiei muzicale româneşti şi universale au găsit în modurile pentatonice — mai ales în cele anhemitonice — bogate resurse, cu totul particulare ca sens emotiv şi estetic. Debussy — dar ca el şi alţi compozitori de renume, ca Chopin, Grieg, Bartók — a manifestat o predilecţie aparte pentru modurile pentatonice, în dorinţa de a contrasta cu cadrul suprasaturat al creaţiei pe bază tonală.[1]

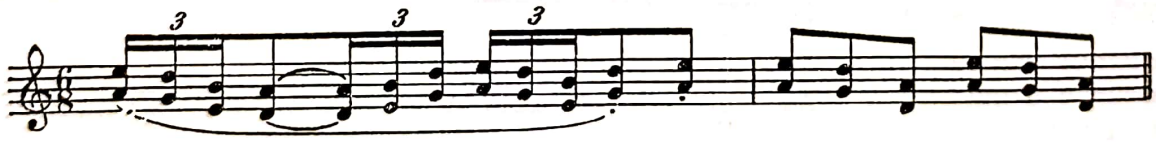
În unele din lucrările sale, Debussy realizează, spre exemplu, o structură organică pentatonică, adică atît în melodie, cît şi în armonie, prin acorduri paralele de octave, cvinte şi cvarte — cele trei intervale nucleu ale pentatoniilor.

Melodie anhemitonică, armonie de octave :

LA MER

Melodie anhemitonică, armonie de cvinte :

LA MER



Melodie anhemitonică, armonie de cvarte :

POUR LES QUARTES

[1] Brăiloiu, Const. *Pentatonismes chez Debussy. Studia memoriae Bélae Bartók Sacra,* op. cit., p. 375.

© 2025. GRAFOART

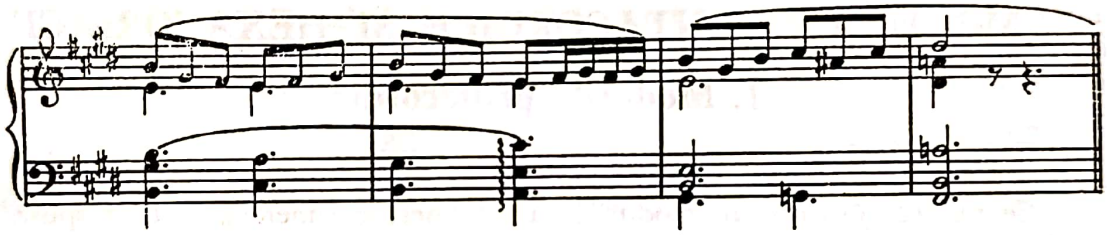
Scanned with OKEN Scanner

Melodie anhemitonică, armonie de cvinte şi cvarte paralele, concomitent cu rezolvări prin armonii de terţe (îmbinare a procedeelor modale cu cele tonale) :

MARTYRE

Alţi compozitori (Grieg, Ravel etc.) tratează pentatoniile prin mijloace armonice tonale, păstrînd însă intactă frumuseţea melodiei modale anhemitonice, cu poezia şi suavitatea-i caracteristică :

Ed. Grieg — PEER GYNT



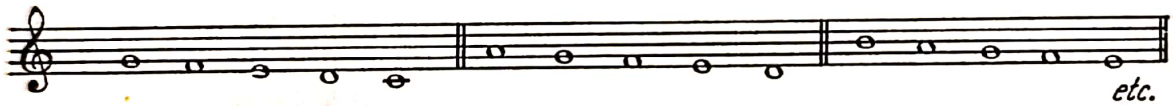
Scanned with OKEN Scanner

Cap. VII

MODURILE PENTACORDICE ŞI HEXACORDICE

1. Modurile pentacordice

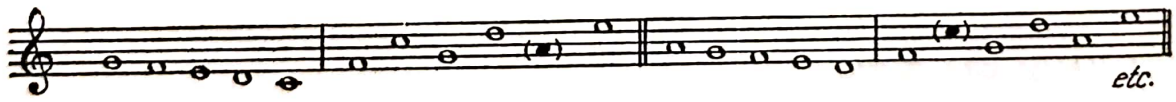
Se numesc *pentacordii* modurile care folosesc 5 sunete diferite, dispuse, în scară, prin trepte alăturate [1] :



Ca structură, pentacordiile sînt de două feluri : *diatonice* şi *cromatice*. La rîndul lor, atît pentacordiile diatonice, cît şi cele cromatice — în ceea ce priveşte ordinea interioară a sunetelor — sînt de stare *majoră,* cînd au terţă mare pe tonică, şi de stare *minoră,* cînd au terţă mică pe tonică.

a) *Pentacordiile diatonice*

Pentacordiile se consideră *diatonice* în cazul că se compun din sunete ce sînt în raporturi şi succesiuni diatonice, folosind deci intervalele : 1, 8, 5, 4 perfecte, 2, 3, 6, 7 mari şi mici, precum şi 4 + şi 5 —, cu condiţia ca acestea să provină din ordinea pitagoriciană a cel mult 6 cvinte perfecte :

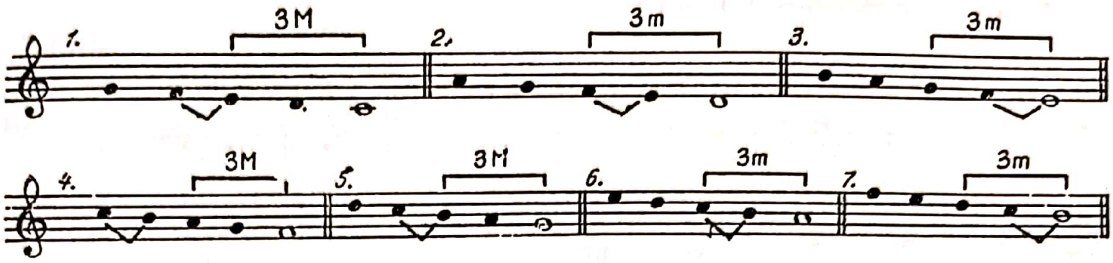


Pentacordiile diatonice pot fi constituite pe oricare din cele 7 sunete naturale :

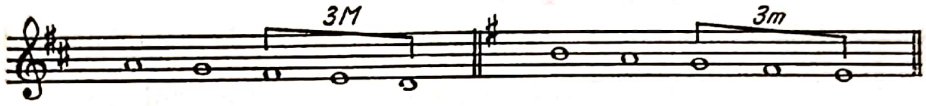
[1] Trebuie să facem din nou distincţia dintre *pentacordie* — sistem modal independent — şi *pentacord* — formaţiune de sunete succesive dependentă de octava din care face parte. Pe cînd prima se tratează ca structură modală de sine stătătoare, celălalt se supune legilor de organizare a octavei modale sau tonale din care derivă.

© 2025. GRAFOART

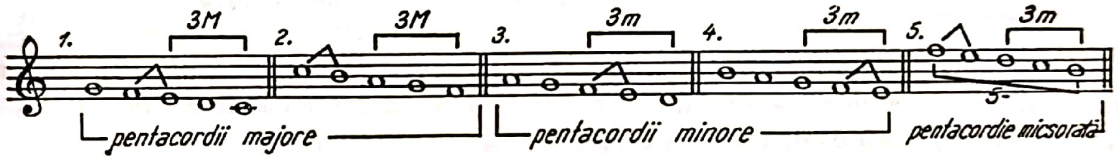
Scanned with OKEN Scanner



În cazul că se constituie şi pe alte sunete, ele primesc de obicei armură, cele majore armura tonalităţii majore, iar cele minore armura tonalităţii minore :



Eliminînd una din scările de structură identică (1 sau 5 şi 2 sau 6), rămîn în uz cinci *pentacordii* diatonice — două de stare majoră şi trei de stare minoră — fiecare deosebindu-se după locul pe care-l ocupă semitonul în sistem :

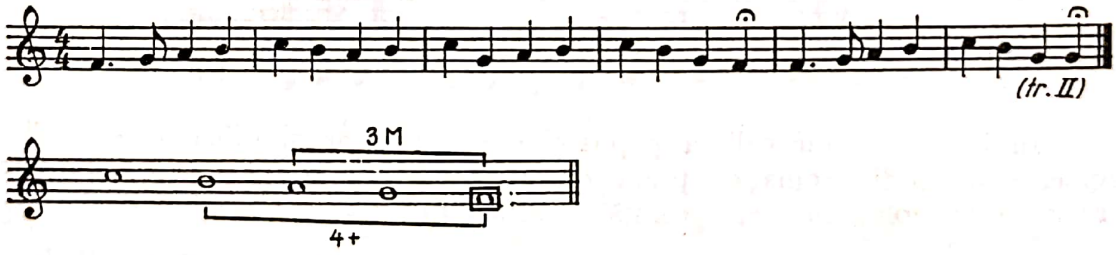


Dintre acestea, mai frecvente în creaţia populară sînt pentacordiile 1, 2, 3 şi 4, iar ultima, cu două semitonuri în componenţă (nr. 5), se întîlneşte numai excepţional, din cauza instabilităţii funcţionale a cvintei micşorate de pe tonică.

Vom cita cîteva exemple din creaţia folclorică avînd la bază moduri pentacordice.

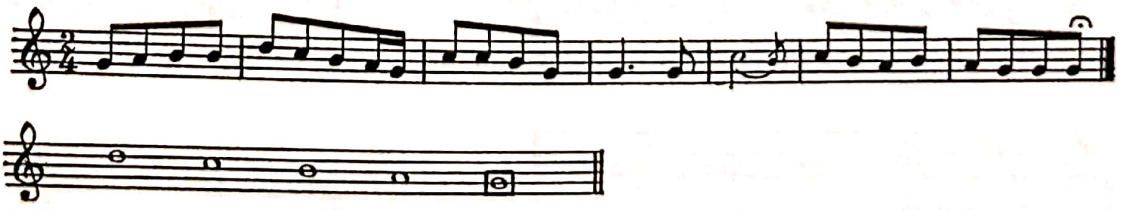
Pentacordie majoră cu triton în structură :

CÎNTEC DIN BIHOR — Culegerea Béla Bartók [1]



Pentacordie de stare majoră :

COLIND [2]



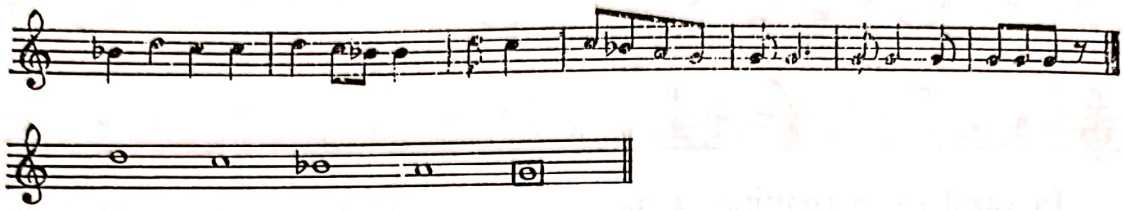
[1] Bartók, Béla. *Cîntece poporale româneşti,* op. cit.

[2] Ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

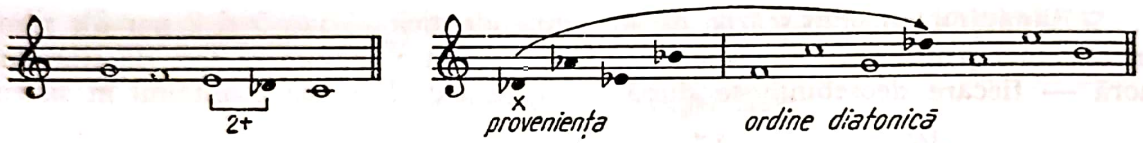
Pentacordie de stare minoră :

BOCET [1]



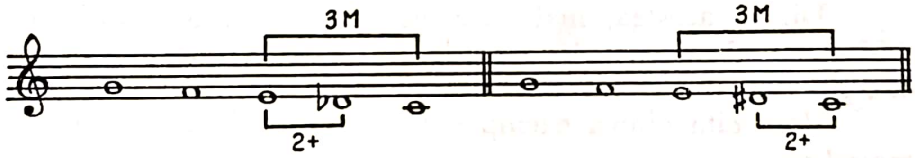
b) *Pentacordiile cromatice*

Pentacordiile se consideră *cromatice* în cazul că în componenţa lor apare *secunda mărită,* interval venind în sistem din afara ordinei diatonice a sunetelor :

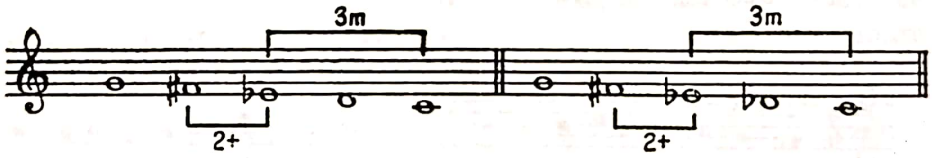


Ca şi cele diatonice, pentacordiile cromatice — în ceea ce priveşte ordinea interioară a sunetelor — sînt de stare *majoră,* cînd au terţă mare pe tonică, şi de stare *minoră,* cînd au terţă mică pe tonică.

De stare majoră :

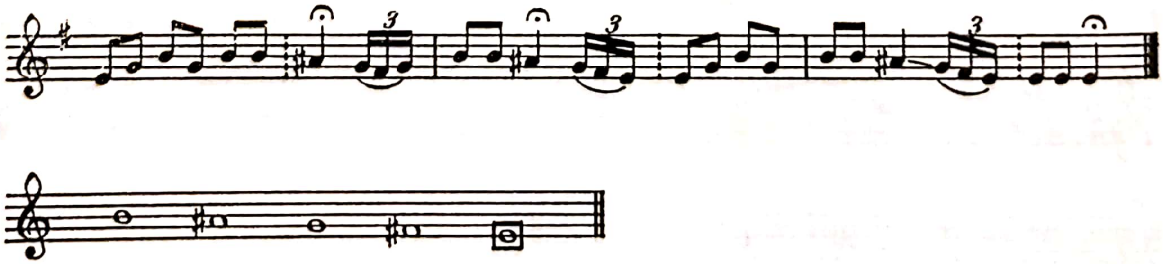


De stare minoră :



În literatura muzicală a popoarelor est-europene şi orientale se întîlnesc adesea pentacordii cromatice, ţinînd de temperamentul şi culoarea specific locală (regională) a folclorului din această parte a lumii :

PLÎNGI, MIREASĂ, PĂRUL TĂU — Culegere Ilarion Cocişiu [2]



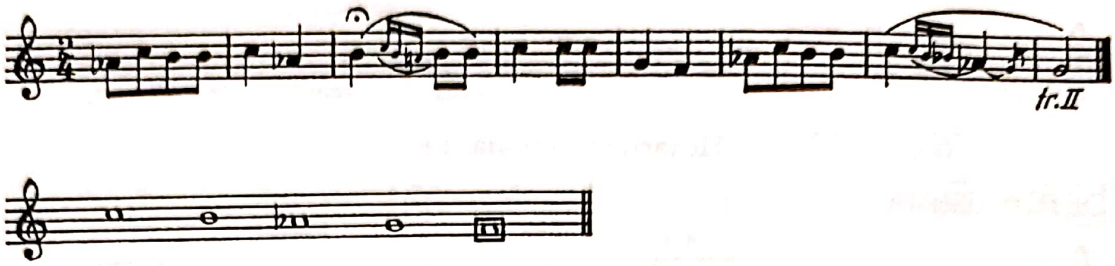
[1] Bartók, Béla. *Cîntece poporale româneşti,* op. cit.

[2] Cocişiu, Ilarion. *Cîntece populare românetşi.* Bucureşti, Ed. muzicală, 1960.

© 2025. GRAFOART

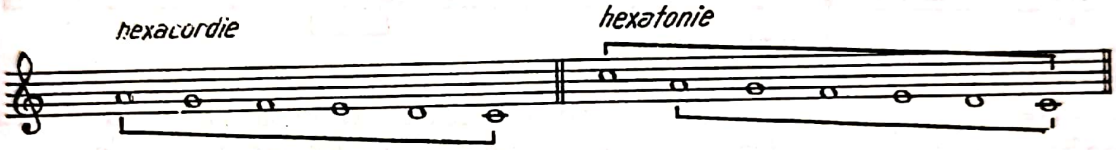
Scanned with OKEN Scanner

POGORÎT-A, POGORÎT:



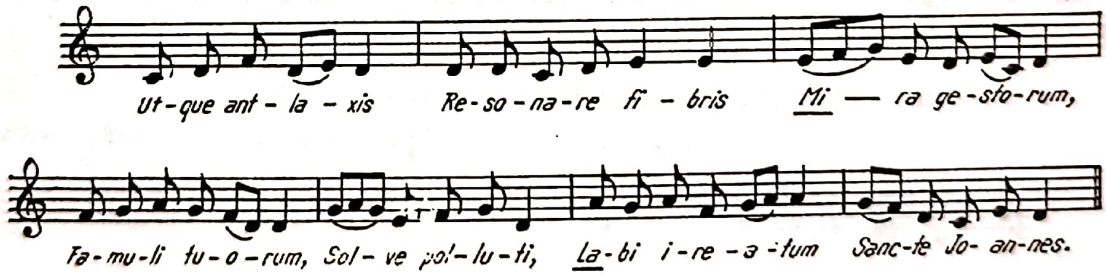
2. Modurile hexacordice

Hexacordiile sînt sisteme modale alcătuite din 6 sunete diferite dispuse în scară fie treptat, cînd nu se atinge limita unei octave, fie treptat şi printr-un salt de terţă. Pentru primele, păstrăm denumirea de *hexacordii,* iar pentru celelalte, pe cea de *hexatonii* (prin analogie cu sistemele care folosesc salturile de terţă) :



Tratatele de specialitate ne vorbesc despre faptul că pe timpul lui Terpander (sec. VII î.e.n.) hexacordiile erau deja constituite ca sisteme muzicale aparte, el însuşi inventînd instrumentul cu şase coarde (hexacordul) pentru interpretarea melodiilor în aceste moduri.

Multă vreme, hexacordiile au convieţuit cu celelalte moduri — penta şi heptacordice —, întrucît le găsim prezente şi în creaţia evului mediu, mai ales în cantus planus. Guido d'Arezzo (+ 1050) stabileşte — spre exemplu — catalogul de denumiri silabice ale sunetelor pe baza unei hexacordii majore : *ut, re, mi, fa, sol, la :*



Ca şi pentacordiile, ale căror principii pot fi extinse şi aici, modurile hexacordice sînt de două feluri : *diatonice* şi *cromatice.*

Hexacordii diatonice

De stare majoră :

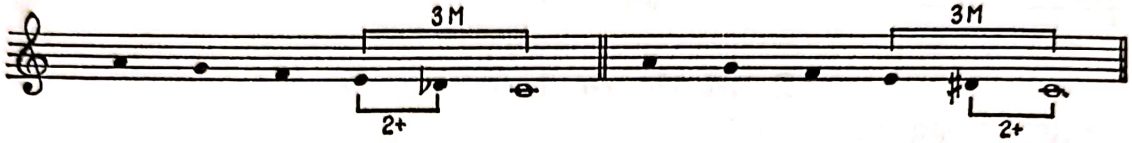
[1] Toduţă, Sigismund. *Coruri mixte.* Caiet III. Bucureşti, Ed. muzicală, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

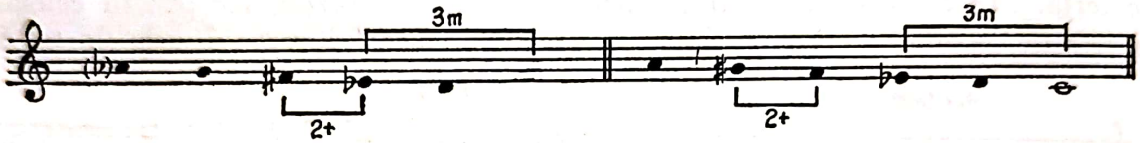
De stare minoră :

Hexacordii cromatice

De stare majoră :



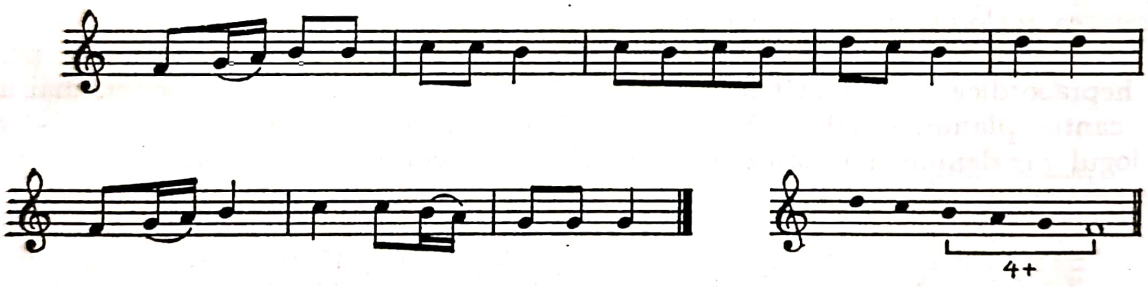
De stare minoră :



În creaţia populară se întîlnesc adesea melodii avînd la bază moduri hexacordice, diatonice sau cromatice, din care vom cita mai jos cîteva exemple .

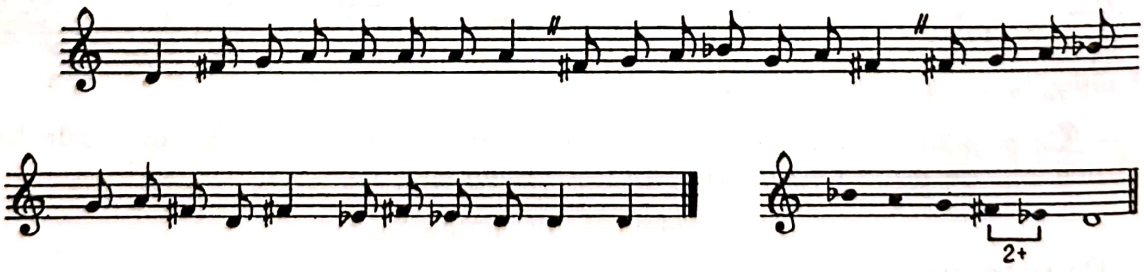
Hexacordie diatonică de stare majoră (cu triton în structură) :

CÎNTEC din Vaşcău — Selişte[1]



Hexacordie cromatică (cu secundă mărită în structură) :

Cipru — MELODIE POPULARĂ

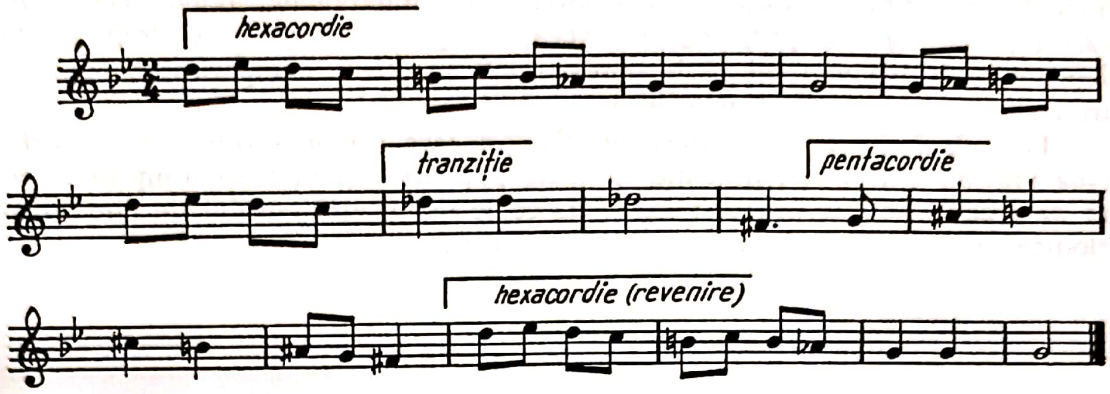


Preluarea modurilor haxacordice de către creaţia cultă se întîlneşte şi la compozitorii zilelor noastre, ca în melodia următoare, în care se utilizează trecerea de la o *haxacordie cromatică* la o *pentacordie* cromatică :

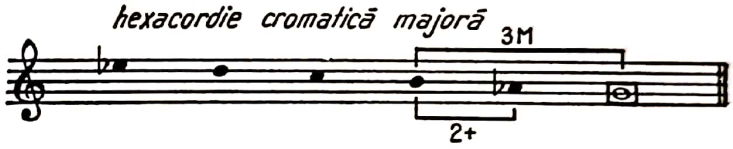
[1] Bartók, Béla. *Cîntece poporale româneşti,* op. cit... p. 230.

© 2025. GRAFOART

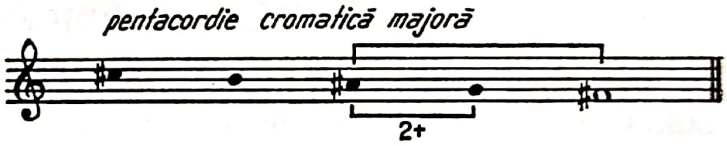
Scanned with OKEN Scanner



— sistemul hexacordic

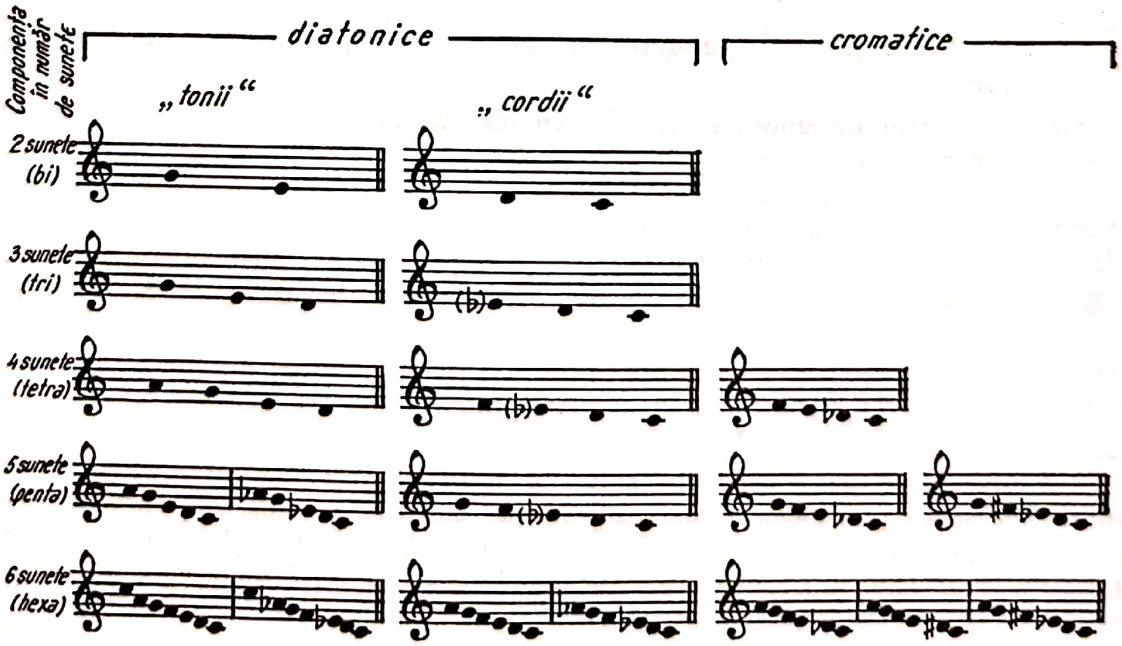


— sistemul pentacordic



Înainte de a trece la sistemul modurilor antice greceşti — primele din seria modurilor de 7 sunete —, se impune să revedem într-o diagramă modurile de 2, 3, 4, 5 şi 6 sunete, tratate pînă acum, pentru a fixa mai bine locul şi consecuţia lor în marele sistem modal şi totodată să putem evalua importanţa lor în creaţie, cunoscînd că ele constituie baza dezvoltării întregului edificiu modal şi tonal de mai tîrziu.

Diagrama sistemelor modale pînă la 6 sunete în componenţă



Fiecare din aceste sisteme modale — mai mici sau mai mari ca număr de sunete — reprezintă entităţi în sfera sistemelor intonaţionale, avînd deci *valoare estetică şi de expresie proprie;* de aceea, nu pot fi considerate drept moduri „defective", pentru motivul că le lipsesc unele sunete în comparaţie cu alte moduri (spre exemplu cu heptacordiile).

Prin răspîndirea şi vechimea lor, ele formează *sistemele intonaţionale arhaice ale muzicii universale,* păstrînd la toate popoarele şi în toate timpurile (vorbim de creaţia populară) acest caracter, ce le deosebeşte sensibil de alte sisteme melodice ca forţă de expresie, spiritualitate şi etos.

*

MODURI HEPTACORDICE (heptatonice)

Modurile heptacordice utilizează toate cele 7 trepte (sunete) naturale din cadrul octavei modale, în diferite structuri şi organizări funcţionale. Ele au o importanţă teoretică şi practică deosebită, întrucît sînt preponderente în întreaga muzică populară şi cultă pînă la apariţia tonalităţii ca principiu componistic; de aceea, tratarea lor vizează un domeniu teoretic mai larg, cuprinzînd următoarele aspecte mai de seamă :

— moduri antice greceşti [1]

— moduri medievale } apusene (cantus planus)
răsăritene (bizantine-psaltice)

— modurile muzicii populare în uz — cu aplicare la cîntul popular românesc

— alte structuri modale întîlnite în muzica popoarelor (moduri conţinînd microtonii).

[1] Prezentarea teoriei *modurilor antice şi medievale* constituie un material de bază pentru înţelegerea principiilor modale ale creaţiei populare şi culte universale din toate timpurile— pînă în contemporaneitate —, ceea ce explică locul său bine definit într-un tratat de teoria muzicii, cu toate că unele probleme au caracter istorico-evolutiv — descriind deci fenomenul de artă în dezvoltare.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Cap. VIII

MODURILE ANTICE GRECEŞTI

Grecii vechi atribuiau muzicii, ca de altfel artelor în genere, un rol deosebit social, estetic, instructiv şi educativ. Lor le revine meritul de a fi elaborat o serie de principii fundamentale în teoria muzicii, în care scop au contribuit deopotrivă ştiinţele umaniste ale timpului — filosofia, etica, retorica, poetica —, precum şi ştiinţele exacte, în special matematica şi fizica. Ei pun bazele muzicologiei ca ştiinţă, prin contribuţia nemijlocită a unor figuri proeminente ale culturii eline, ca : Pitagora, Platon, Aristotel, Aristoxene — cel mai mare muzician al antichităţii — Ptolemeu, Euripide, Plutarh, Nicomah, Quintilian şi alţii.

Principiile şcolii pitagoriciene şi cele aristoxeniene — ca să nu dăm decît aceste exemple — străbat ca un fir roşu prin toată teoria muzicii pînă în zilele noastre, ceea ce demonstrează capacitatea deosebită a elinilor de a sintetiza şi analiza fenomenul artistic.

În teorie, vechii greci nu foloseau noţiunea de *mod* — ce provine din limba latină [1] şi apare abia în evul mediu în terminologia de specialitate —, ci se serveau, în locul ei, de expresiile : *armonia, diapason, tropos* şi *tonos* [2].

Armonia semnifica, pentru această perioadă, pe de o parte, organizarea *melodică* a sunetelor — sens opus cu totul celui de azi —, iar pe de alta, exprima acelaşi lucru cu noţiunea de *scară :* armonia (scara) dorică, frigică, lidică etc.

Prin *diapason* se înţelegea totalitatea sunetelor ce se cuprind într-o octavă, deci *octava modală,* iar noţiunea de *tropos* era sinonimă cu aceea de *tonos,* ambele exprimînd scările *modale* într-o formă supusă schimbărilor denumite *metaboles* (un fel de modulaţii).

---

[1] În limba latină, *modus* = măsură, fel, chip, mod.

[2] În limba greacă, *armonia* = armonie, proporţie ; *dia-pason* = prin toate sunetele octavei ; *tropos* = direcţie, turnură, manieră de a fi, mod ; *tonos* = ton, vigoare, tensiune.

În *conceptul de mod*, elinii includeau — pe lîngă sensurile arătate mai sus — idei şi principii legate indisolubil de acesta, dintre care mai importante pentru teorie sînt [1] : *despre sunete (peri ftogon), despre intervale (peri diastimaton), despre genuri (peri ghenon), despre tonuri* — în sensul de moduri — *(peri tonon), despre modulaţie (peri metabolon)* [2] etc.

Elemente şi principii alcătuind conceptul modal elin

1. Materialul sonor (peri ftogon)

Vechii greci utilizau aproximativ două octave de sunete (*dis-diapasonul*) sau patru tetracorduri cuplate două cîte două, care cuprindeau registrul obişnuit al vocilor bărbăteşti.

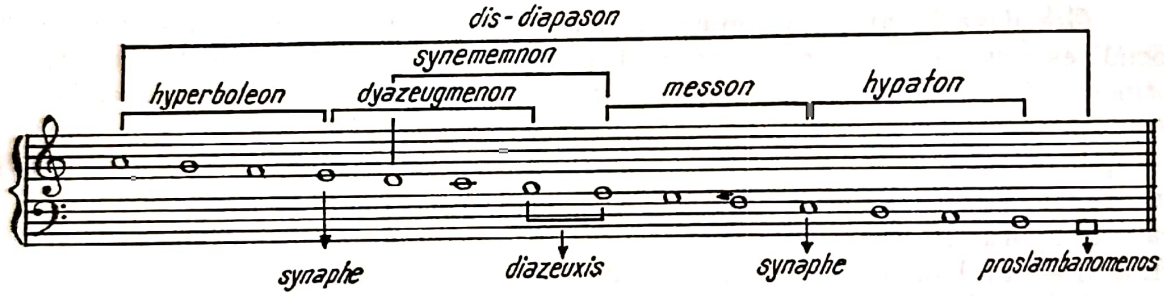
După poziţia tetracordurilor în dis-diapason (octava dublă), acestea purtau următoarele denumiri :

— tetracordul *hyperboleon* (al sunetelor înalte) ;

— tetracordul *dyazeugmenon* (cu legătură prin interval despărţitor) sau *synememnon* (cînd legătura nu se făcea prin interval despărţitor) ;

— tetracordul *messon* (al sunetelor de la mijloc) ;

— tetracordul *hypaton* (al sunetelor grave).



Ultimul sunet, cel mai grav, ieşind din cadrul tetracordic, purta numele de *proslambanomenos* (sunet adăugat) [3].

Legătura dintre cele două grupuri de tetracorduri se făcea printr-un interval despărţitor, numit *diazeuxis* [4], iar între tetracorduri, printr-un sunet comun numit *synaphé* [5].

---

[1] Şi astăzi, prin *mod* trebuie să înţelegem un complex de principii de creaţie cuprinzînd sfere funcţionale largi.

[2] Redăm mai jos citatul în limba latină după Meibomius (sec. XVII), autorul traducerii din limba elină a tratatului *Despre Muzică* de Quintilian (sec. I—II e.n.), exprimînd o asemenea interpretare a conceptului modal :

„Totius harmonicae partes esse septem. Quarum prima discepet de sonis. Altera de intervallis. De systematis, tertia. Quarta, de generibus. Quinta, de tonis. Sexta, de mutationibus. Septima, de melopoeia." (Aristidis Quintiliani De musica (Peri musikis). Marcus Meibomius restituit ac notis explicavit. Amstelodami, apud Ludovicum Elzevirium, 1652, p. 9).

[3] În limba greacă, *pros-lambáno* = a adăuga.

[4] Idem, *diazeuxis* = separaţie.

[5] Idem, *synaphi* = legătură, conexiune, uniune.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

În funcţie de folosirea lui *si* sau *si bemol,* sistemul era considerat imobil (nemodulatoriu) şi purta numele *systima ametabolon* sau mobil (modulatoriu), numindu-se din această cauză *systima metabolon* [1].

2. Diastematica (peri diastimaton)

Partea din teoria modurilor numită la greci *diastematica* [2] (intervalica) tratează intervalele în două aspecte (categorii).

a) *Intervale modale consonantice,* considerate la elini drept *simfonii* [3], în care sînt incluse :

— *diatessaron* (din patru sunete) = *cvarta*
— *diapente* (din cinci sunete) = *cvinta*
— *diapason* (din toate sunetele) = *octava* [4]
— *disdiapason* (de două ori toate sunetele) = *dubla octavă,* sub care se prezintă forma completă a unui mod.

b) *Intervale modale mai mici,* considerate la elini drept *diafonii* [5], din care fac parte :

— *ditonos* (două tonuri) = *terţa mare*
— *hemiditonos* (un ton şi jumătate) = *terţa mică*
— *tonos* = *tonul* (etalon pentru toate intervalele)
— *hemitonos* = *semitonul*
— *trihemitonos* (trei semitonuri) = *secunda mărită* sau *terţa mică* (din tetracordul cromatic).
— *diesis* = *sfertul de ton* (din tetracordul enarmonic) [6].

3. Tetracordul (peri tetrahordon)

În teoria elină, tetracordul constituie o formaţiune neautonomă [7], cu ajutorul căruia se construieşte întregul edificiu modal, din reunirea a două tetra-

---

[1] În limba greacă, *metaballo* = a se deplasa, a schimba locul.

[2] Idem, *diastima* = interval.

[3] Idem, *simfonos* = consonant.

[4] Subliniem de pe acum importanţa celor 3 intervale consonantice — octava, cvinta, şi cvarta — în determinarea structurii scărilor modale, cu efecte pînă şi în armonizarea de mai tîrziu a melodiei de esenţă modală.

[5] În limba greacă, *diafonos* = disonant.

[6] O definiţie dată *cvartei* de Martianus Capella — muzicograf cartaginez trăind la începutul sec. V e.n. — se referă de fapt la toate aceste intervale, cu excepţia lui trihemitonos :

„Sed illud, quod diatessaron, hoc est, ex. IV dicitur, recipit sonos quattuor, spatia tria, tonos duo semis, hemitonia quinque, diesis vero decem..." (Aşadar, ceea ce se cheamă *diatesaron* conţine 4 sunete, 3 spaţii, 2½ tonuri, 5 semitonuri şi 10 sferturi de ton) — *Aristidis Quintiliani De musica,* Libri III, op. cit., pag. 185—186.

[7] *Tetracordul* era considerat la greci ca interval ce divide octava modală ; de aceea, nu trebuie confundat cu *tetracordia,* sistem muzical oligocordic independent.

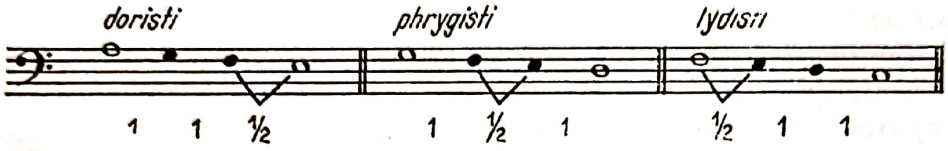
Scanned with OKEN Scanner

corduri — diatonice, cromatice sau enarmonice — obţinîndu-se toate modurile antice.

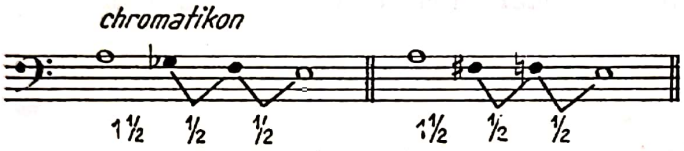
Sunetele extreme ale tetracordurilor rămîn fixe în melodie, numindu-se din această cauză *estotes* [1], iar cele interioare se pot modifica la intervale variabile faţă de cele fixe ; de aceea, poartă numele de sunete *mobile (metaboles).*

Prin jocul sunetelor mobile — deci al sunetelor interioare — se obţin trei feluri de tetracorduri :

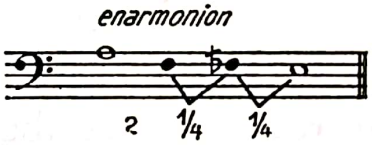
— tetracordul *diatonic* — cu tonuri şi semitonuri diatonice în structură — care, după poziţia semitonului, era de trei feluri : *doric,* cu semitonul la bază, *frigic,* cu semitonul la mijloc, şi *lidic* cu semitonul la vîrf :



— tetracordul *cromatic* — cu secundă mărită (trihemitonos) în structură :

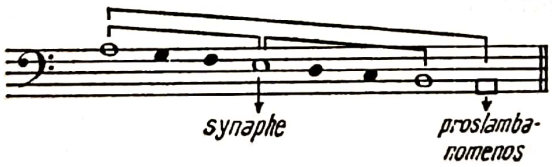


— tetracordul *enarmonic* — cu sferturi de ton (*diesis*) în structură :

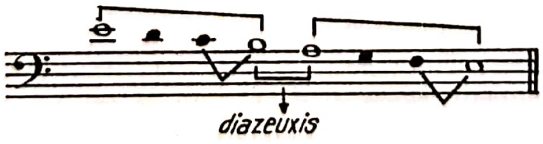


Contactul (joncţiunea) a două tetracorduri pentru obţinerea unui mod oarecare se făcea în două feluri :

— prin notă comună *(synaphé)* :



— fără notă comună, în care caz se forma un interval despărţitor, numit *diazeuxis,* despre care s-a menţionat mai înainte :



[1] În limba greacă, *istimi* = a rămîne fix.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

4. Genurile muzicale (peri ghenon)

Genurile muzicale sînt la greci de trei feluri, ca şi tetracordurile folosite : *diatonice, cromatice* şi *enarmonice.*

Genul diatonic (*diatonon ghenos*) îl constituie melodiile ce utilizează structura tetracordului diatonic (cu tonuri şi semitonuri diatonice).

Genul cromatic (*hromatikon ghenos*) îl constituie melodiile utilizînd structura tetracordului cromatic (cu secundă mărită sau *trihemitonos*).

Genul enarmonic (*enarmonion ghenos*) îl constituie melodiile ce utilizează structura tetracordului enarmonic (cu sferturi de ton — *diesis*).

Primele două genuri — diatonic şi cromatic — şi-au păstrat sensul şi în conceptul modal modern, dar genul enarmonic şi-a pierdut cu totul sensul antic.

5. Sistemele modale greceşti (peri tonon) [1]

Modurile greceşti, în funcţie de tetracordurile din care se formau, erau de trei feluri : *diatonice, cromatice* şi *enarmonice,* iar scările lor aveau sens melodic coborîtor (descendent).

a) *Modurile diatonice*

Prin reunirea (joncţiunea) a două tetracorduri diatonice, utilizînd legătura *diazeuxis* (cu interval despărţitor), se obţineau cele *trei moduri diatonice principale* ale muzicii antice greceşti — *doric, frigic* şi *lidic* :

Avînd o *structură tetracordică omogenă,* ele se considerau *moduri perfecte,* ideea perfecţiunii — într-un asemenea sens — fiind preluată din domeniul ştiinţelor matematice şi al filosofiei antice.

Denumirile toponimice ale modurilor demonstrează originea lor etno-geografică, desemnînd locul (ţinutul) de unde provenea fiecare : Doria — ţinut grecesc ; Frigia şi Lidia — ţinuturi (provincii) din Asia Mică.

Prin adăugirea unui tetracord de *structură identică* în partea de sus şi a altuia în partea de jos a scării, se obţinea *dis-diapasonul* modului respectiv şi totodată *modurile secundare* (derivate) :

— la cvinta superioară, modurile *hyper* (de sus) ;
— la cvinta inferioară, modurile *hypo* (de jos).

Diagrama completă a sistemelor modale diatonice greceşti ne demonstrează cele două feluri de legături dintre tetracorduri :

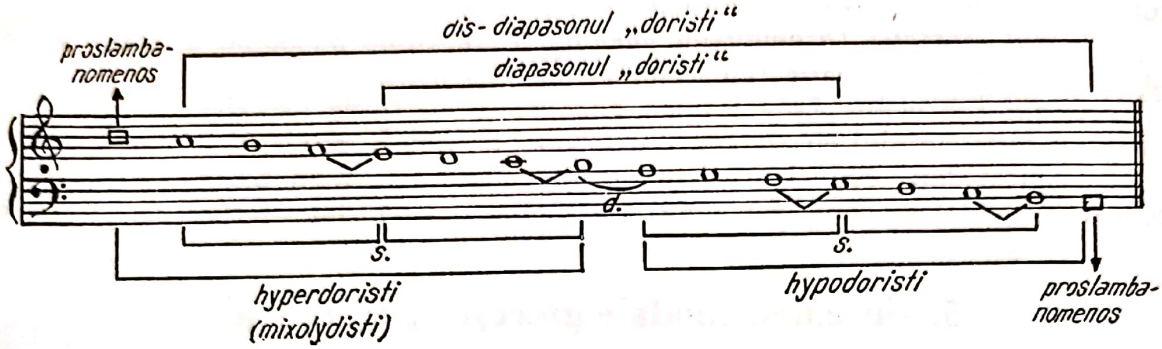
---

[1] Există destule controverse în privinţa teoriei modurilor greceşti, unele venind chiar prin puţinele documente ale antichităţii ; în lucrarea de faţă, folosim însă principiile cu cea mai largă circulaţie în tratatele de specialitate.

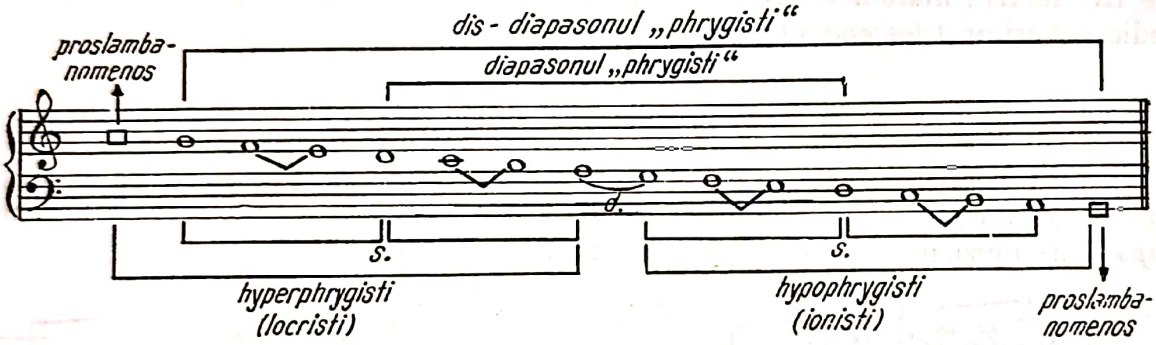
Scanned with OKEN Scanner

— legătura prin *diazeuxis* în interiorul modurilor principale ;
— legătura prin *sinaphé* în interiorul modurilor secundare (*hyper* şi *hypo*), în care caz, pentru păstrarea omogenităţii tetracordice, apărea nevoia utilizării, în acut şi grav, a sunetului *proslambanomenos* (sunetul adăugat).

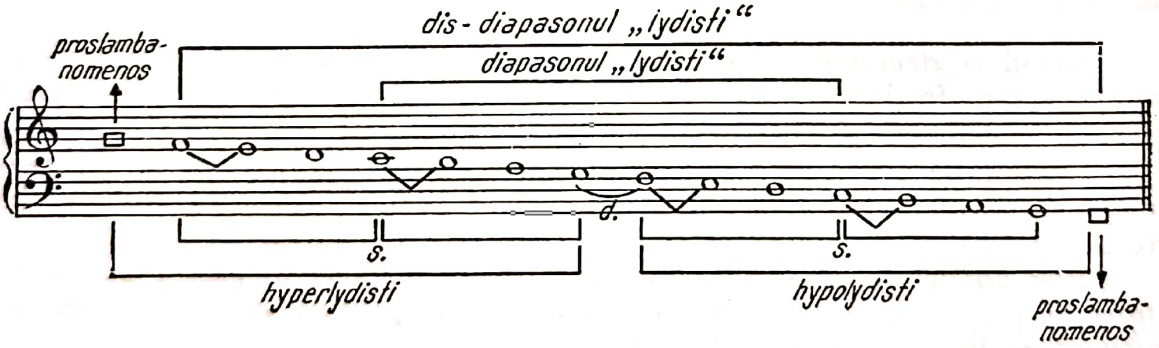
Sistemul modal (armonia) *doristi* :



Sistemul modal (armonia) *phyrygisti* :



Sistemul modal (armonia) *lydisti* :

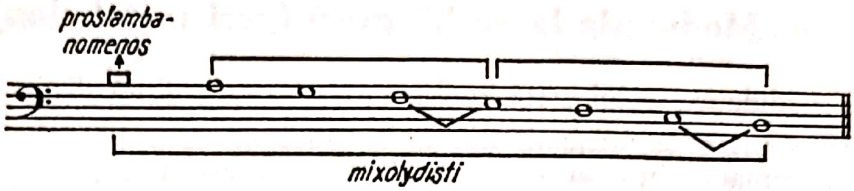


Dintre modurile secundare, modul *hyperdoristi* (*si* [1] — *si*) capătă mai tîrziu o importanţă aparte, devenind mod independent şi primind numele de *mixolydisti* [1], în care legătura dintre tetracorduri se făcea numai prin *sinaphé* (notă comună) — pentru a se păstra structura tetracordică omogenă — urmînd ca *diapasonul* (scara modului) să-i fie completat în acut printr-un *proslambanomenos* :

[1] În limba greacă *mixolydisti* = amestecat cu lidic.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner



Cu timpul se renunţă la celelalte moduri *hyper* (de sus) — identificîndu-se cu altele — aşa incît în uz, în muzica elină tîrzie, rămîn modurile : *doric, frigic, lidic, mixolidic, hipodoric, hipofrigic* şi *hipolidic* [1].

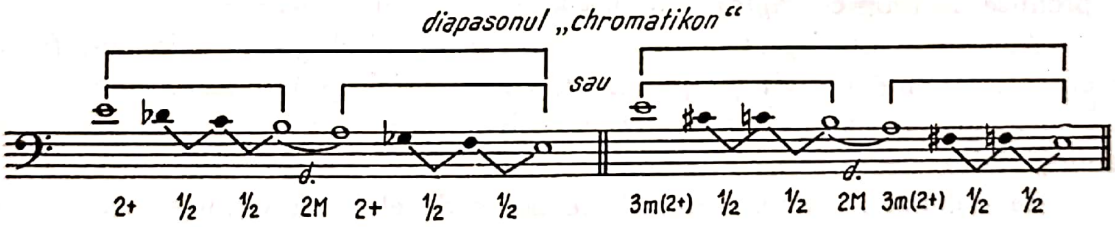
Modurile *hypo (de jos)* serveau pentru lărgirea în grav a ambitusului melodic, de unde deducem că, încă de la vechii greci, ambitusul melodic constituia un criteriu principal în stabilirea facturii modale a unei melodii, ceea ce se va confirma şi mai pregnant în *cantus planus* medieval.

Ca moduri secundare, modurile *hypo* îşi aveau existenţa funcţională dependentă de aceea a modurilor principale din care derivau. Trebuie menţionat, de asemenea, că modurile antice erau de esenţă funcţională (sunetele lor gravitînd spre un centru), dar elinii nu foloseau denumiri speciale pentru sunetele cu funcţiuni principale. Este de presupus că sunetul central (polarizator) se afla la vîrful scării (*mi* [1] — doric, *re* [1] — frigic, *do* [1] — lidic), iar cel de-al doilea pol, dominanta, pe unul din sunetele capete de tetracord din interiorul octavei modale [2].

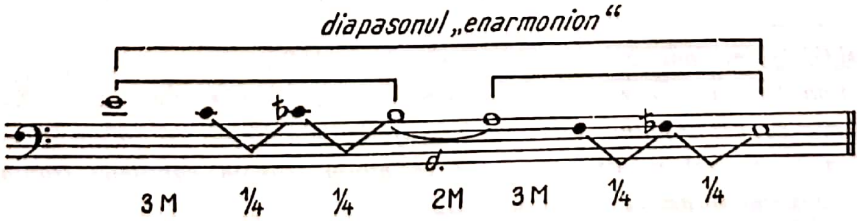
b) *Modurile cromatice şi enarmonice greceşti*

După acelaşi pricipiu al joncţiunii tetracordurilor se obţineau *modurile cromatice,* precum şi cele *enarmonice* ale antichităţii greceşti, folosindu-se tetracorduri cromatice pentru primele şi tetracorduri enarmonice pentru celelalte.

Moduri *cromatice* (cu secundă mărită în structură) :



Moduri *enarmonice* (cu sferturi de ton în structură) :



[1] *Aristidis Quintiliani De musika (Peri muzikiz)* op. cit., p. 18.

[2] A se vedea diagrama de la pag. 201.

Scanned with OKEN Scanner

6. Modulaţia la vechii greci (peri metabolon)

Prin modulaţie, vechii greci înţelegeau patru operaţiuni distincte :

— trecerea de la un gen melodic la altul, spre exemplu de la genul diatonic la cel cromatic sau enarmonic (*modulatio per genus*) ;

— trecerea de la un sistem la altul prin notă comună sau prin interval despărţitor (*modulatio per systema*) ;

— trecerea de la un mod (ton) la altul, spre exemplu din lidic în frigic sau în alte moduri (*modulatio per tonum*) ;

— trecerea de la o melodie viguroasă, bărbătească, la o cantilenă cu caracter liniştit, feminin [1].

Primele trei operaţiuni sînt mai aproape de sensul de mai tîrziu al modulaţiei ; ultima însă mai mult de etosul modal, de unde importanţa deosebită ce atribuiau grecii vechi laturii expresive a conţinutului operei de artă.

7. Etosul modal în antichitatea greacă

Etosul modal era o problemă tratată cu multă atenţie de către grecii antici. Ei obişnuiau să folosească în melodie acele moduri care să răspundă cît mai bine anumitor stări sufleteşti conforme cu structura, caracterul şi originea lor, de unde şi preocuparea de a conferi fiecăruia dintre acestea un etos [2] propriu :

„În unele melodii — ne spune Aristotel — se exprimă deja atitudini morale conforme obiceiurilor... Căci natura modurilor este atît de diferită una faţă de alta, încît ascultătorii se dispun la fiecare din ele în alt fel, şi nu în acelaşi chip : la unele, aşa-numitele *mixolidice,* mai mult trist şi deprimant, la altele, de obicei într-o dispoziţie calmă, pe care dintre toate armoniile singur *dorica* o produce, în timp ce *frigica* antrenează la entuziasm“ [3].

Alte surse istoriografice descriu *doricul* ca fiind grav, majestuos, *frigicul* dionisiac, invitînd la agitaţie şi tumult, iar *lidicul* inspirînd sentimente funebre, aşa încît de pe acum consideraţiunile privind caracterul modurilor (etosul) se anunţă a fi cu totul relative (subiective).

Modul doric sintetiza însă cît se poate de elocvent virtuţile şi caracterele poporului elin, constituind modul naţional al Greciei antice.

*

---

[1] *Aristidis Quintiliani De musica,* op. cit., pag. 189 :

„Fit autem transitus modis quattor : per genus, ut ab enarmonio genere aut in chroma, aut in diatonom ; vel per systema, aut cum de conjunctis ad divisas transitum facimus ; vel per tonum, cum a Lydio vel in Phrygium vel in alium tropom cantilena transducitur ; vel cum a virili cantilena transitus in feminos fit.“

[2] În limba greacă, *ithos* = caracter moral.

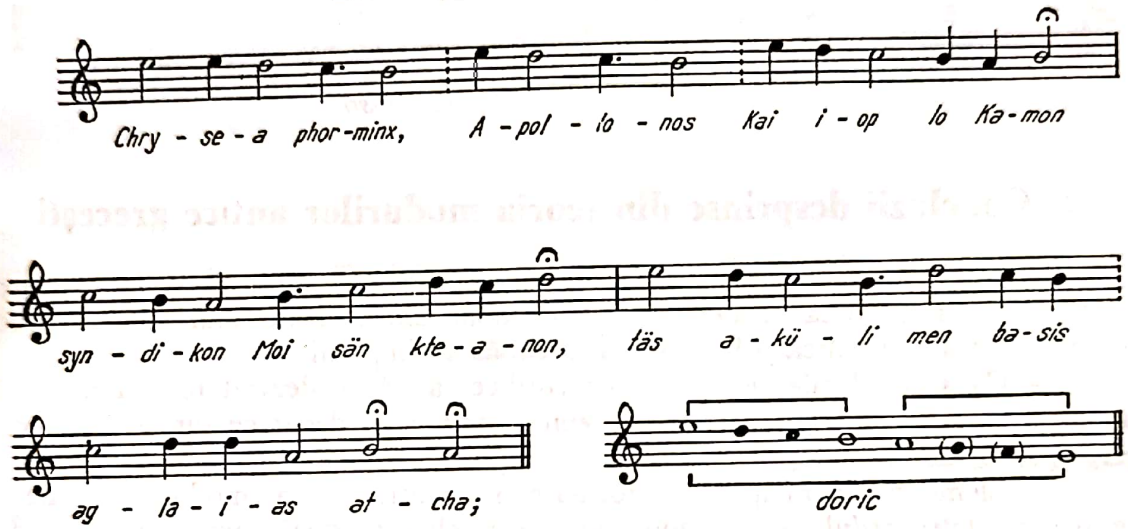
[3] Aristotel. *Politica.* Cap. V, 1340 a 38.

© 2025. GRAFOART

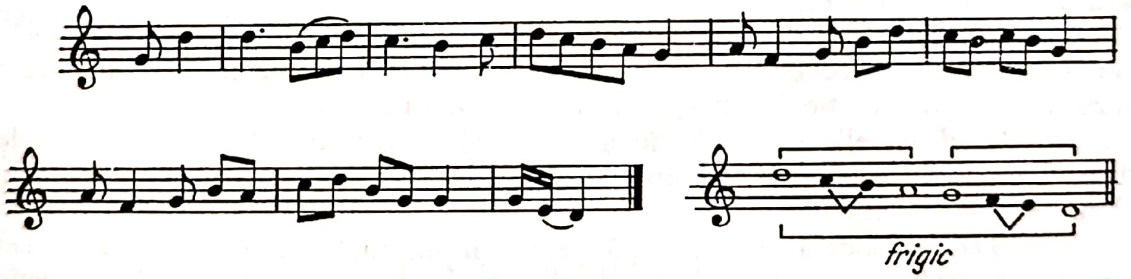
Scanned with OKEN Scanner

Dispunem de puţine exemple muzicale de la vechii greci (doar cîteva melodii sau fragmente descoperite în era noastră) prin care să verificăm complicatul lor sistem modal, dar ele ne sînt suficiente pentru a constata gradul înalt al dezvoltării la care ajunsese arta muzicală elină din timpuri îndepărtate. Redăm mai jos trei dintre aceste melodii antice greceşti transmise pînă la noi, cu scopul mai ales de a consemna stadiul atins de arta muzicală a unui popor a cărui cultură s-a impus întregii antichităţi :

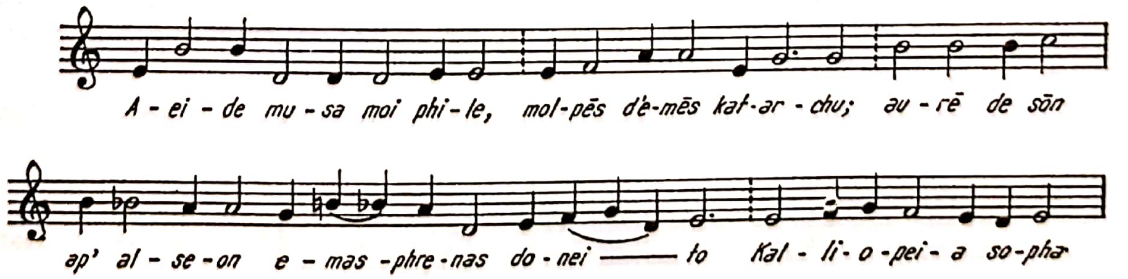
Pindar (518—466 î.e.n.) — Fragment din ODA I PITICĂ



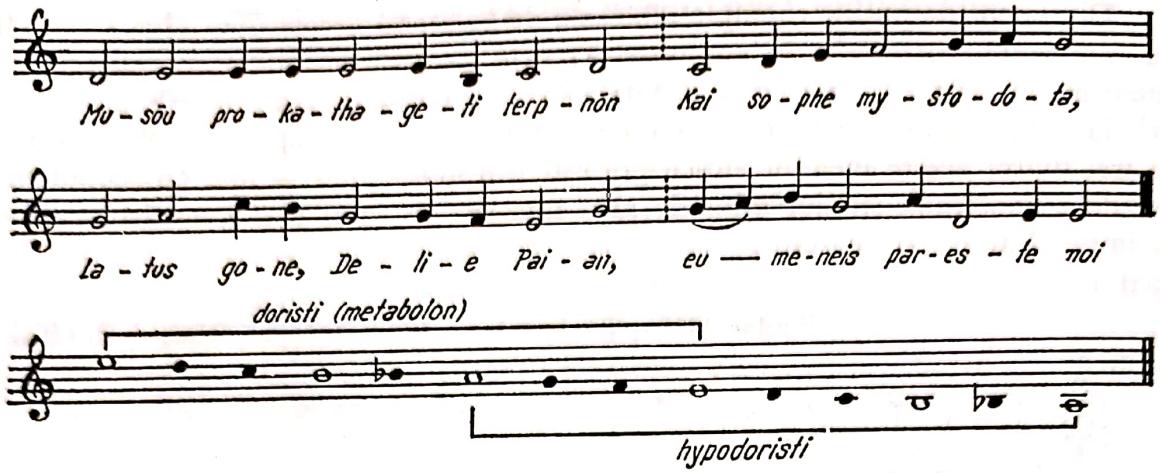
Seikilos (sec. II—I î.e.n.) — SKOLION



Mesomedes din Creta (150 e.n.) — IMN ÎNCHINAT MUZEI KALLIOPE



Scanned with OKEN Scanner



8. Concluzii desprinse din teoria modurilor antice greceşti

— Grecii vechi deţineau o teorie despre moduri bine dezvoltată pentru vremea lor, deşi de la ei ne-au parvenit doar cîteva texte muzicale autentice pentru a o putea verifica şi în practica artistică a timpului.

— Ca şi modurile penta şi hexacordice, a căror dezvoltare o reprezintă, modurile heptacordice greceşti sînt *sisteme funcţionale,* deoarece sunetele lor converg spre o tonică.

— Elementul principal de formare şi constituire a modurilor eline îl reprezintă *tetracordul,* avînd două sunete nucleu şi două sunete mobile, din jocul cărora rezultă structurile modale diatonice, cromatice şi enarmonice. Modurile antice sînt — aşadar — constituite pe cadrul tetracordic (tetracord + tetracord), fie că legătura între acestea se face distanţat (prin *diazeuxis*), fie prin notă comună *(sinaphé).*

— Existenţa modurilor secundare pe lîngă cele principale denotă că *întinderea melodiei (ambitusul)* devine element modal determinant, aşa cum va fi cazul şi la modurile medievale gregoriene şi bizantine.

— Gîndirea elină enunţă cîteva principii elementare ale modulaţiei melodice, demonstrîndu-se astfel că antichitatea elină începea să o utilizeze ca principiu activ de creaţie.

— Teoria modală elină fixează pentru întîia oară, pe plan structural, cele trei genuri melodice — diatonic, cromatic şi enarmonic —, primele două păstîndu-şi sensul chiar şi în conceptul modal al timpurilor noastre.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Cap. IX

MODURILE MEDIEVALE APUSENE

Cantus planus

În evul mediu, limbajul modal se dezvoltă, de la început, pe două direcţii distincte :

— în apus prin modurile lui *cantus planus ;*

— în răsărit prin *modurile bizantine,* devenite mai tîrziu *moduri psaltice.*

Transformările profunde intervenite în viaţa socială şi culturală a primelor secole ale erei noastre au făcut ca preluările cuceririlor antice greceşti să fie minime. Drept urmare, în evul mediu asistăm la elaborarea unor noi concepte modale — sarcină pe care şi-o asumă pentru multă vreme biserica creştină din apus şi răsărit, ce domina autoritar viaţa politică, socială şi culturală a timpului.

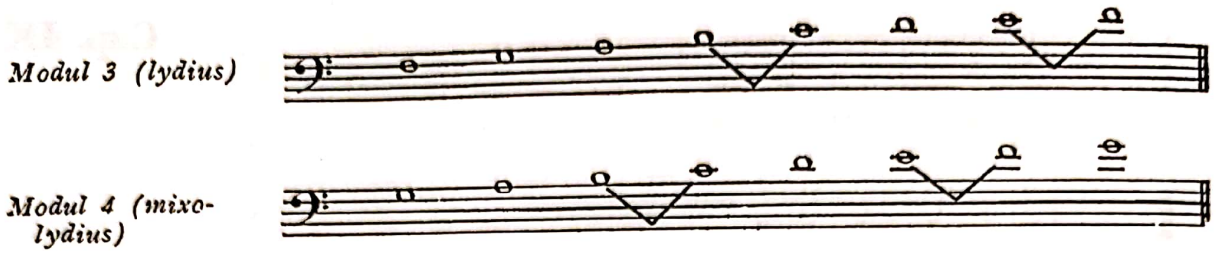
Dar chiar în cadrul cultului creştin, divizat — după cum se ştie — şi el din primele secole, limbajul modal se dezvoltă separat, luînd forme distincte pentru *muzica apuseană* şi pentru cea *răsăriteană.*

1. Modurile ambroziene

Primele teoretizări asupra modurilor liturgice apusene sînt atribuite lui *Ambrozie,* arhiepiscop de Milano (340—397), care consemnează — la începutul perioadei cunoscute sub numele de *cantus romanus* (cîntul liturgic roman) — existenţa a 4 moduri, codificate astfel :

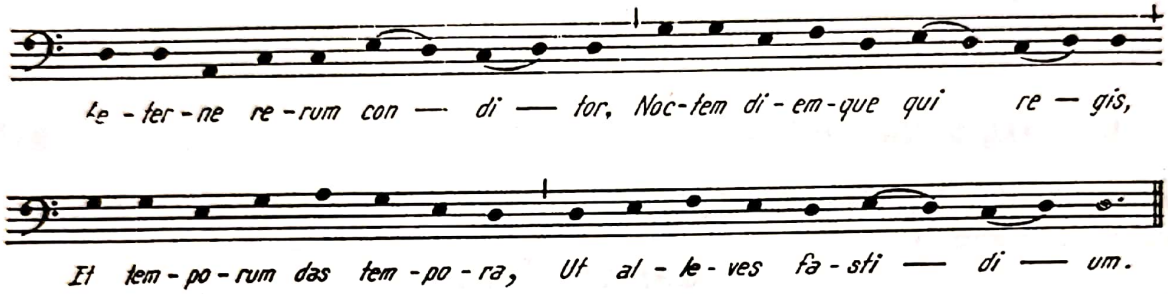
Modul 1 (dorius)

Modul 2 (phrygius)



Asemenea moduri rezultau dintr-o artă melodică simplă, monoritmică, de un ambitus ce nu depăşea octava, cum se poate observa din imnul ambrozian de mai jos :

AETERNE RERUM CONDITUR [1]



2. Modurile gregoriene

O a doua codificare — de altfel cea mai importantă şi durabilă — aparţine şcolii înfiinţate la Roma de către papa Grigore cel Mare (540—604), care preluase de la bizantini sistemul celor 8 ehuri şi-l transplantase, cu modificările de rigoare, în muzica liturgică apuseană.

Reformele structurale propagate de şcoala gregoriană au drept rezultat apariţia în Biserica apuseană a unui nou cînt — *cantus planus* —, care renunţă la cuceririle artei antice greceşti din perioada de vîrf, plecînd de la un principiu apărat cu străşnicie prin edicte papale : înapoi la simplitatea melodiilor primitive, monodice, monoritmice, alcătuite din sunete egale ca durată, cu salturi intervalice de cel mai pur diatonism.

„Una voce, uno chorde" (dintr-o singură voce, pe o singură coardă) era preceptul care conducea strict dezvoltarea lui *cantus planus,* din necesitatea impusă de cîntul în comun în timpul oficierii cultului.

Acum, cele 4 moduri ambroziene capătă denumirea de *principale* sau *autentice (auctores, magistri)* [2], adăugîndu-li-se, după modelul bizantin, încă 4 moduri secundare, derivate din primele, numite *plagale* sau *laterale.*

După tratatele medievale (sec. X—XI), codificarea celor 8 moduri gregoriene se prezintă ca în diagrama de mai jos, toate concepute fiind pentru vocile bărbăteşti — singurele admise a cînta în biserică după faimoasa interdicţie catolică : *„mulieres in ecclesia taceant"*.

---

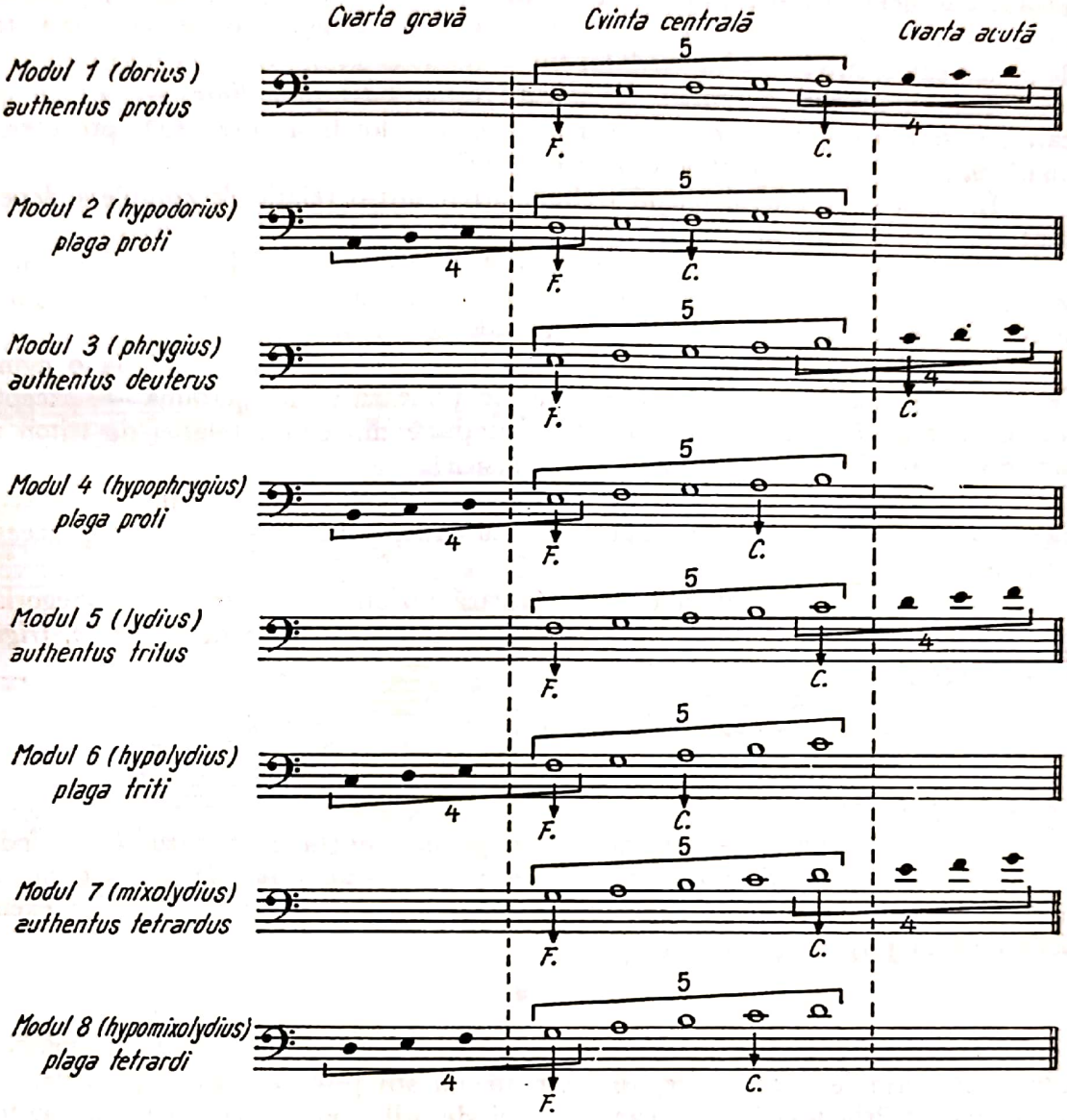
[1] Exemplul după Archibald T. Davidson and Willi Apel. *Historical Anthology of Music.* Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press, 1949, p. 10.

[2] În limba latină, *auctor-oris* = întemeietor şi *magister-tri* = magistru.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Diagrama modurilor gregoriene [1]



Principii teoretice decurgînd din structura modurilor gregoriene

— Toate modurile gregoriene, după cum se observă în diagramă, sînt *diatonice,* arta lui *cantus planus* renunţînd complet la genurile vechi cromatice şi enarmonice.

— Construcţia modală a octavei rezultă, în aceste moduri, din joncţiunile de *pentacord* şi *tetracord* (5 + 4 sau 4 + 5), ceea ce le deosebeşte esenţial de cele greceşti, care aveau o structură tetracordică (4 + 4).

— În fiecare mod, două sunete deţin funcţiuni melodice principale: *vox finalis* (notată în diagramă cu litera *f — finalis)* şi *coarda de recitare* (notată în diagramă cu litera *c — chorda*).

[1] Apud Fasquelle. *Encyclopédie de la Musique.* Paris, 1961, Tome III, pag. 219.

Scanned with OKEN Scanner

a) *Vox finalis* (sunetul final) îndeplineşte în toată creaţia de tipul *cantus planus* — monodică sau polifonică de mai tîrziu — funcţia centrală, polarizatoare, echivalînd în această privinţă cu *tonica* din creaţia bazată pe tonalitate ; de aceea, ea constituie *tonica modului* [1].

Cele 4 moduri autentice — *doric, frigic, lidic, mixolidic* — posedă fiecare *vox finalis* propriu *(re, mi, fa, sol),* plagalele lor însă gravitează spre aceeaşi finală ca şi modurile autentice din care derivă.

În acest sens, modul plagal trebuie privit într-o relaţie de completă dependenţă faţă de autenticul său.

b) *Coarda de recitare,* denumită prin diverse expresii latine şi *repercussa, tenor, tonus curens, tuba,* constituie sunetul de elevaţie şi predominanţă melodică, asemuindu-se ca funcţie cu dominanta tonală de mai tîrziu.

În modurile autentice, coarda de recitare *(repercussa)* se află la o cvintă deasupra lui *vox finalis* — după cum se menţionează şi în diagramă —, excepţie făcînd sunetul *si,* evitat pentru această funcţiune din cauza relaţiei de triton pe care o forma cu sunetul *fa (diabolus in musica).*

În modurile plagale, coarda de recitare *(repercussa)* se află la o terţă inferioară faţă de aceea a modului său autentic, evitîndu-se — pentru aceeaşi raţiune — sunetul *si.*

— O funcţiune modală ce se detaşează vizibil în *cantus planus* gregorian este *subtonul (subtonum modi),* caracterizînd cadenţele în modurile *doric, frigic,* şi *mixolidic.* [2]

— *Cantus planus* se consideră într-un *mod autentic* în cazul că melodia se poartă deasupra lui *vox finalis,* şi se află într-un *mod plagal* în cazul că melodia se extinde cu 2—4 sunete dedesubtul lui *vox finalis* (a se vedea exemplele de mai jos).

*

Melodia lui *cantus planus,* în afară de structura sa modală, îmbibată adesea cu formule pentatonice, îşi defineşte un stil propriu păstrat pînă departe în polifonie. Principalele sale caracteristici de stil apar chiar de la începuturi, deci în acele cîntări psalmodice utilizînd o tehnică simplă a mijloacelor : linie

[1] În limba germană se foloseşte expresia *Grundton* = sunetul de bază (fundamental), care este mult mai potrivită pentru funcţiunea sa în moduri decît *tonica.*

[2] Cu timpul, în această formulă modală a subtonului se va consuma — într-o perioadă îndelungată, avînd la vîrf polifonia Renaşterii şi creaţia barocului — o parte din lupta şi contradicţia dintre fenomenul modal şi cel tonal de creaţie. Prin alterarea ascendentă a subtonului, tonalitatea îşi va dobîndi *sensibilă,* consolidîndu-şi astfel sistemul funcţional propriu. Cu alte cuvinte, de la cadenţa melodică modală, cu subton, se va trece la cadenţa armonică tonală cu sensibilă :

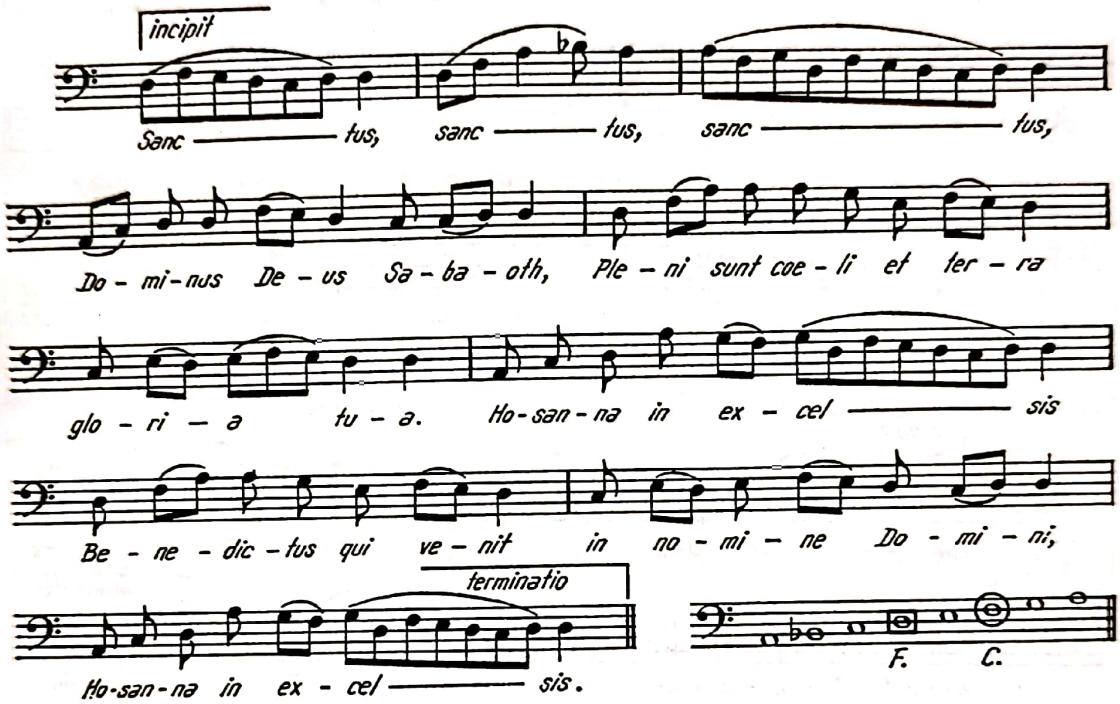
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

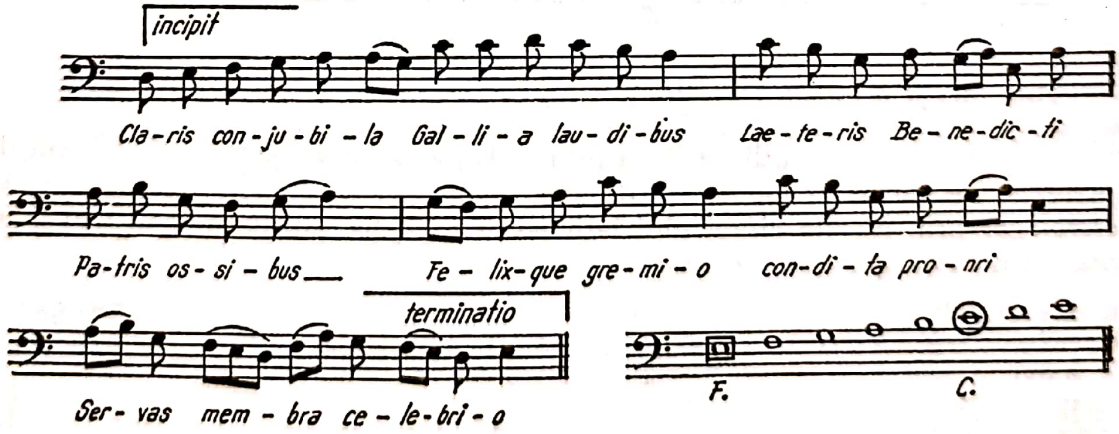
melodică diatonică, fără salturi intervalice mari, un ambitus restrîns de multe ori la cadrul unei sexte, cu o ritmică plană — toate tinzînd spre realizarea acelei frumuseţi melodice de care ne vorbesc atîţia teoreticieni ai cîntului plan.

Să urmărim prin cîteva exemple melodia gregoriană, care va atinge punctul maxim de dezvoltare în polifonia lui Palestrina, „expresia culminantă a tuturor valorilor sale". [1]

SANCTUS ET BENEDICTUS [2]



CLARIS CON JUBILLA GALLIA

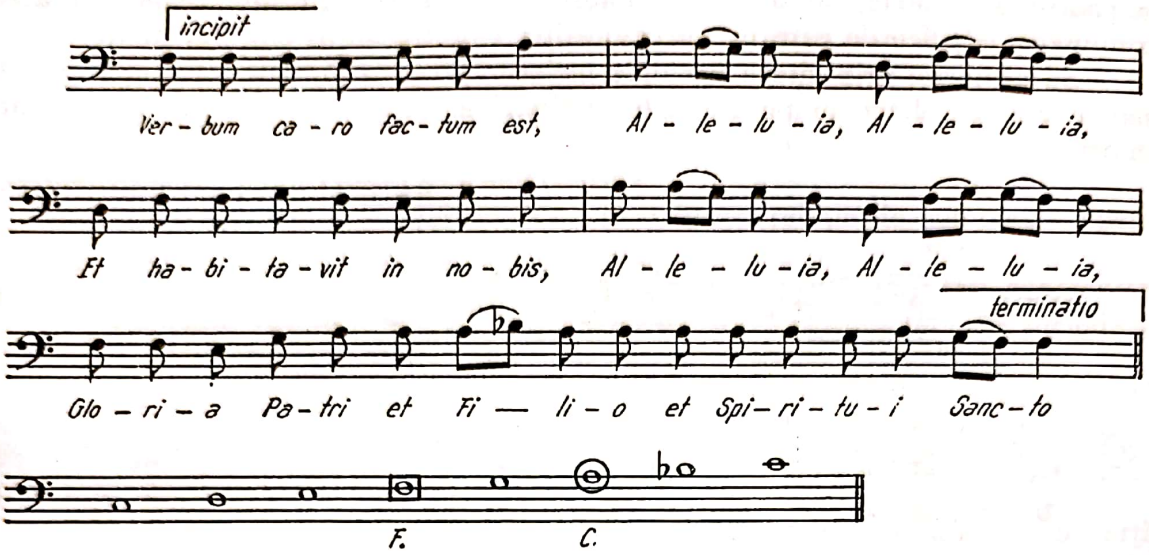


[1] Paccagnella, Ermenegildo. *Il canto gregoriano*. Edizioni del Centro di Studi Palestriniani, Roma, 1961, pag. 19.

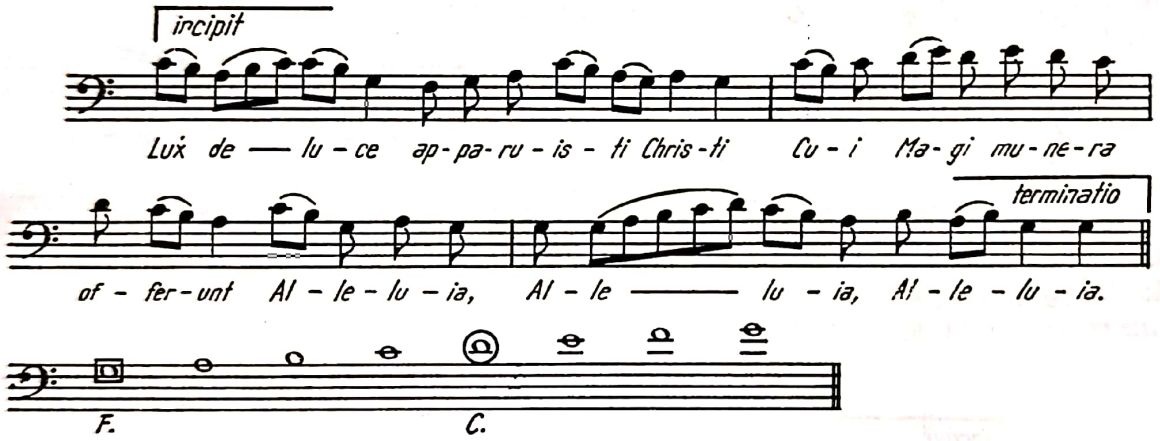
[2] Exemplele muzicale după Swindale, Owen. *Polyphonie Composition*. Oxford University Press, London, 1972, p. 1—2.

Scanned with OKEN Scanner

VERBUM CARO FACTUM EST

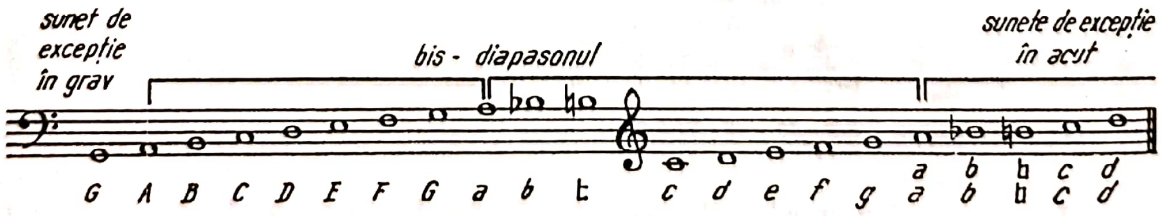


LUX DE LUCE



Alte idei şi principii teoretice decurgînd din modurile lui cantus planus

Materialul sonor utilizat în cantus planus ajunge pe timpul lui Guydo d'Arrezzo (+ 1050) la un număr de aproximativ 21 de sunete, notate în al său *Micrologus* prin literele alfabetului latin — cu excepţia sunetului celui mai grav, notat prin litera grecească gamma :[1]



[1] *Micrologus Guidonis. „De disciplina artis musicae".* În : *Scriptores De musica a Martino Gerberto.* vol. II. Georg Olms, Hildesheim, 1963, pag. 4.

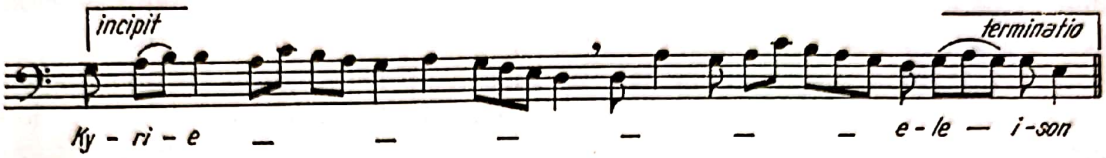
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

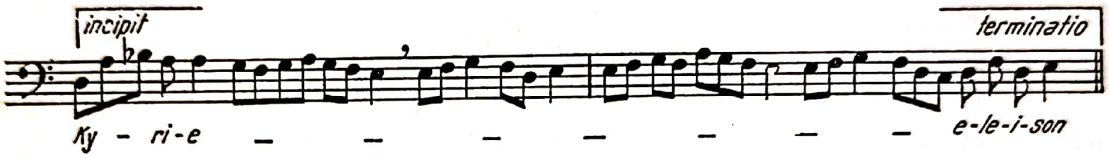
Din acest material sonor se repartizau fiecărui mod acele sunete ce se încadrau în octava modală respectivă, cu mici depăşiri în suire şi coborîre.

De notat că multă vreme (pînă în sec. XVI) [1] întrebuinţarea lui *si bemol* şi a lui *si becar* era posibilă *în orice mod* ca treaptă mobilă, fără să fie afectată prin aceasta structura modală de bază, finala constituind singurul criteriu de stabilire a modului *(cujus toni videtur in finalis)*.

Melodie în modul frigic utilizînd *si becar :*

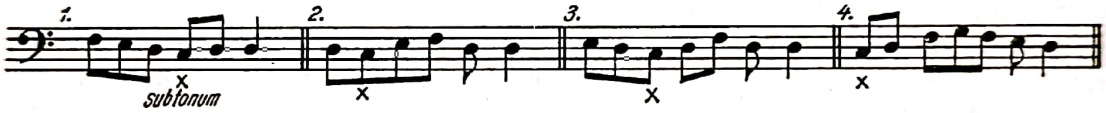


Melodie de aceeaşi factură modală utilizînd *si bemol :*

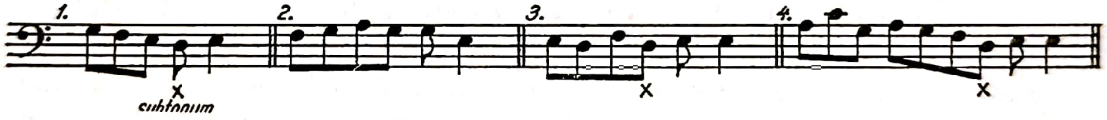


În determinarea modului, un rol deosebit îl au formulele şi cadenţele arhetip, din care redăm cîteva mai caracteristice [2] :

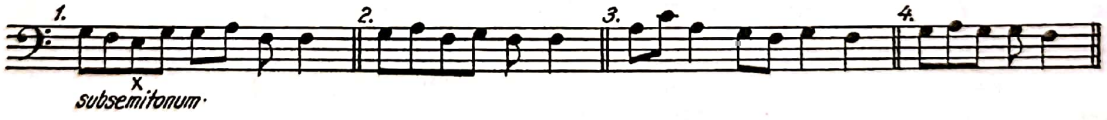
— în modul doric



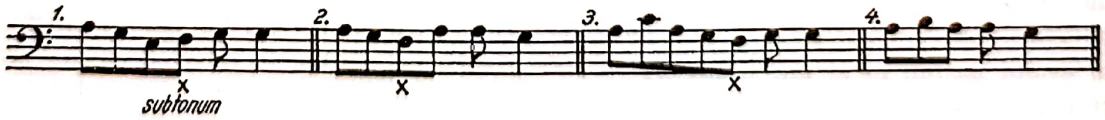
— în modul frigic



— în modul lidic



— în modul mixolidic



[1] Henricus Loritus Glareanus (1488—1563), prin al său *Dodekachordon*, nu mai acceptă o asemenea interpretare ; de aceea, ajunge la altă codificare a modurilor (a se vedea pag. 215).

[2] Cadenţele după Meritt, Arthur Tilmann. *Sixteenth — Century Polyphony*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1939, pag. 16.

Scanned with OKEN Scanner

În ceea ce priveşte utilizarea noţiunii propriu-zise de *mod* — pe care n-am întîlnit-o la vechii greci în această denumire, ci sub aceea redată de expresiile *armonia, diapason, tropos* şi *tonos* — în conceptul medieval ea se generalizează şi îşi defineşte sensul, *modus* constituind acel *„ansamblu de formule melodice reunite prin afinităţile uneia sau alteia dintre trepte"* [1].

În acelaşi timp se renunţă la expresia antică de *tonos* (în versiunea latină *tonus*), care desemna la vechii greci şi romani un mod supus modulaţiei, rămînînd în uz expresia *tropos (tropus)*, prin care se numea un mod supus procesului modulatoriu, dar într-o interpretare medievală în ceea ce priveşte efectul [2].

Teoria intervalelor evoluează la medievali spre sensul ei modern, mai ales în perioada de formare a *discantului* (sec. XIII—XIV). În acest sens, intervalele muzicale sînt clasificate astfel [3] :

— concordanţe perfecte : 1 şi 8 (*unisonus* şi *diapason*) ;

— concordanţe imperfecte : 3M şi 3m (*ditonus* şi *semiditonus*) ;

— concordanţe medii : 5 şi 4 (*diapente şi diatessaron*) ;

— discordanţe perfecte : 1/2 ton, 4+ sau 5— *(tritonus)*, 7M şi 7m *(semitonium, tritonus, ditonus cum diapente* şi *semiditonus cum diapente)* ;

— discordanţe imperfecte : 6M şi 6m *(tonus cum diapente* şi *semitonium cum diapente)*.

Asemenea clasificări şi categorisiri ale intervalelor devin extrem de necesare acum cînd muzica trece cu paşi siguri de la *monodia* gregoriană spre *polifonia* discantului, adică spre muzica pe mai multe voci, care-şi fixează în felul acesta primele reguli de folosire a intervalelor pe plan vertical (în polifonie).

3. Modurile medievale în codificarea lui Glareanus

Stadiul maxim de dezvoltare a sistemului modal medieval îl realizează în Apus muzica polifonică a Renaşterii şi cea populară a timpului, ceea ce ni se consemnează de către Henricus Loritus Glareanus (1488—1563), în cunoscuta sa lucrare *Dodekachordon* (12 moduri) [4].

---

[1] Gastouée, Amédée. *Arta gregoriană*. Bucureşti, Ed. muzicală, 1967, pag. 87. În versiunea românească de Ileana Raţiu şi Doru Popovici.

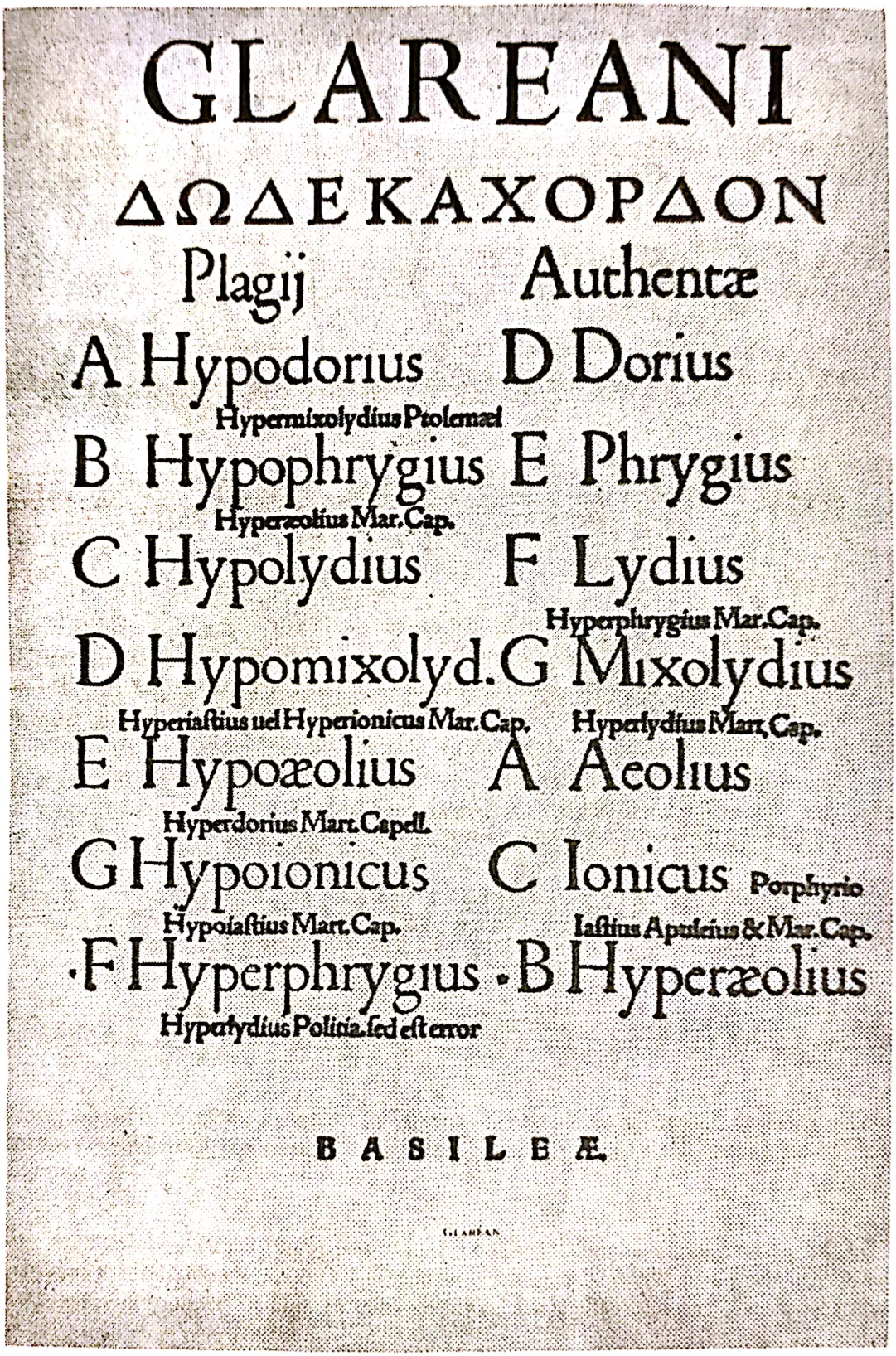
[2] Pe timpul lui Guydo d'Arezzo (sec. XI), o asemenea schimbare în terminologia modală era deja realizată : *„Tropi, quos abusive tonos nominamus quatuor sunt : dorius, phrygius, lydius, mixolydius"*. Marchetus de Padua (sec. XIII—XIV), un alt teoretician al evului mediu, în al său tratat *De musica*, semnalează acelaşi lucru cînd spune : *„Item tropus sive modus est species modulata" (Scriptores De musica*, vol. II, p. 56 şi 101, op. citat).

[3] După Magistrul Francon de Colonia (sec. XIII). Ars *cantus mensurabilis (Scriptores de Musica*, vol. II, op. cit., p. 101).

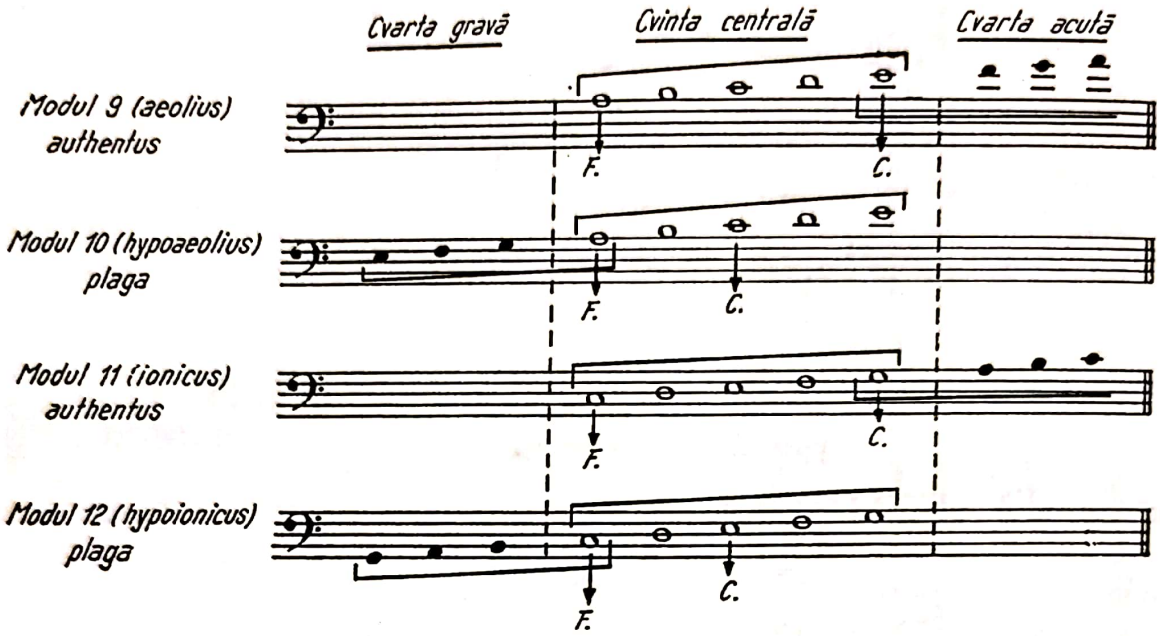
[4] Glareanus Henricus Loritus. Coperta la *Dodekachordon*. Georg Olms Verlag Hildesheim — New York. (Lucrarea originală se găseşte în păstrarea Bibliotecii universitare din Freiburg.)

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

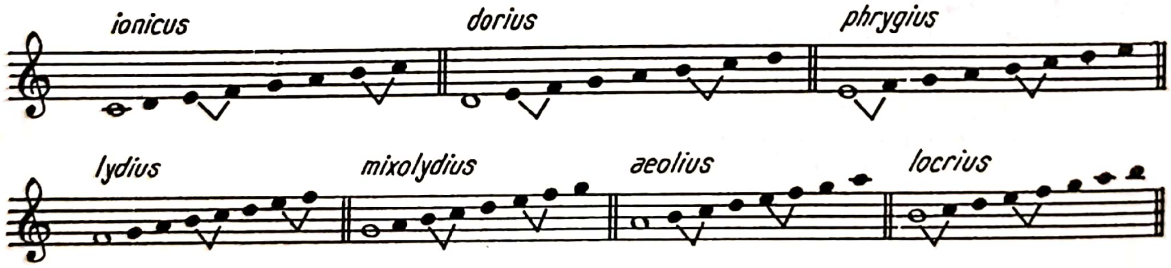

GLAREANI
ΔΩΔΕΚΑΧΟΡΔΟΝ
Plagij
Authentæ
A Hypodorius
D Dorius
Hypermixolydius Ptolemæi
B Hypophrygius
E Phrygius
Hyperæolius Mar. Cap.
C Hypolydius
F Lydius
Hyperphrygius Mar. Cap.
D Hypomixolyd.
G Mixolydius
Hyperiastius uel Hyperionicus Mar. Cap.
Hyperlydius Mart. Cap.
E Hypoæolius
A Aeolius
Hyperdorius Mart. Capell.
G Hypoionicus
C Ionicus
Porphyrio
Hypoiastius Mart. Cap.
Iastius Apuleius & Mar. Cap.
F Hyperphrygius
B Hyperæolius
Hyperlydius Politia. sed est error
BASILEÆ
GLAREAN

Codificarea lui Glareanus cuprinde, aşadar, încă 4 moduri, adăugate celor 8 gregoriene, dintre care două autentice şi două plagale, şi anume [1] :



Atrage atenţia faptul că cele două moduri autentice din codificarea lui Glareanus — *ionicus*, cu finala pe sunetul *do*, şi *aeolius*, cu finala pe sunetul *la* — care vin ultimele în sistemul modal medieval, vor face tranziţia de la creaţia pluri-modală medievală la cea tonală, reprezentată, după cum se ştie, numai de către două moduri : majorul şi minorul clasice.

Mai tîrziu, cele 12 moduri se reduc la 7, aşa cum apar ele ca factură pe fiecare din treptele naturale ale scării muzicale heptacordice :



Sub acestă formă şi cu aceste denumiri se tratează astăzi modurile populare diatonice, folosindu-se însă în subsidiar şi terminologia antică grecească a modurilor [2].

---

[1] În diagrama „Glareanus" apar de fapt 14 moduri, ultimele două fiind moduri *hyper (hyperphrygius* şi *hyperaeolius)*, la care el însuşi renunţă, considerîndu-le *modi rejecti* (moduri respinse), întrucît coincideau cu altele din diagramă, numind lucrarea *Dodekachordon* (12 moduri).

[2] A se vedea pag. 242.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Menţionăm că modurile medievale erau netranspozabile, ceea ce a condus pe unii teoreticieni din zilele noastre să le denumească prin tonicile proprii, astfel : *ionicul* = mod de *do ; doricul* = mod de *re ; frigicul* = mod de *mi ; lidicul* = mod de *fa* etc. În condiţiile transpunerii acestor moduri pe orice sunet — principiu împrumutat din tonalitate — asemenea denumiri nu-şi mai au însă rostul.

Valoarea estetică şi practică a modurilor apusene diatonice este afirmată cu pregnanţă de către marii polifonişti ai Renaşterii şi mai apoi chiar de către creaţia în stil omofon, care le utilizează în plin proces de impunere a tonalităţii ca principiu în compoziţie.

Cantus planus, socotit de mulţi teoreticieni drept triumful melodiei, rămîne în acelaşi timp expresia cea mai pură a modalismului diatonic în viziune verticală — polifonic şi armonic.

Polifonia vocală va fi primul mare beneficiar al diatonismului modal, atingînd culmile dezvoltării sale în creaţia lui Palestrina.

Scanned with OKEN Scanner

Cap. X

MODURILE BIZANTINE

„Cu muzica, toată vîrsta, toată viaţa şi
toată fapta se împodobeşte şi se înfrumuseţează."
ANTON PANN

Cîntul bizantin a fost şi a rămas pînă în zilele noastre monodic. El s-a format în biserica de rit ortodox de pe timpul Imperiului bizantin, deci nu mult după căderea culturii elenistice şi romane antice.

Către sfîrşitul secolului VII şi începutul secolului VIII aflăm — într-o primă sinteză întocmită de Ioan Damaschinul (676—756), socotit întîiul teoretician al cîntului bizantin — principiile elementare (fundamentale) ale acestei arte.

Ca structură, muzica bizantină se deosebeşte evident de cea antică grecească, întrucît rezultă dintr-un amestec de procedee de origine greco-romană, ebraică, arabo-siriană, care conţineau multe elemente de provenienţă laică.

Prototipul artei bizantine era ilustrat în arhitectură prin impunătoarea catedrală Sf. Sofia din Constantinopol, zidită pe timpul împăratului Justinian (527—565). Sub aspect estetic, acest monument arhitectural — unic în felul lui, deţinînd impresionante linii curbe, cupole imense cu dantelării fine, mozaicuri pe fonduri aurite, picturi austere ca înfăţişare, dar pe un cadru frumos împodobit — constituia modelul stilului de artă bizantină, ale cărui elemente de similitudine s-au transmis tuturor artelor timpului, inclusiv muzicii.

Drept urmare, cîntul bizantin se dezvoltă în forme melodice bogat ornate, corespunzătoare stilului arhitectural conceput în opere monumentale de artă, în genul vestitei catedrale din Constantinopol.

Cîntarea în grup, ce constituia caracteristica începuturilor muzicii bizantine, este înlocuită printr-una solistică, individuală, apărînd astfel din ce în ce mai evident rolul acelor vestiţi psalţi şi imnozi în propagarea şi interpretarea bogatului melos bizantin.

Viaţa frămîntată a Imperiului bizantin a făcut să dispară însă majoritatea manuscriselor şi documentelor acestei arte, fiind arse pe timpul domniei lui Leon Isaurul (+ 741) ; de aceea, studiul paleografiei bizantine este astăzi destul de mult îngreunat.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Pentru cunoaşterea muzicii bizantine, cercetătorii din zilele noastre se adresează *muzicii psaltice* de mai tîrziu, în care se regăsesc, prin tradiţie orală, elementele sale caracteristice.

După căderea Imperiului bizantin şi ocuparea lui de către turci (sec. XV), muzica bizantină resimte din plin influenţa muzicii turceşti şi arabe, ce vor afecta în mod sensibil frumuseţea şi originalitatea iniţială. Pătrund acum în substanţa melodică abuzul de ornamente, icnituri „à la Ţarigrad", moleşirea ritmică, prelungirea vocalică excesivă, cîntarea nazală etc., toate constituind semne ale decadenţei şi deteriorării unei arte ce se anunţase de la început plină de farmecul originalităţii — exprimînd de o manieră aparte temperamentul specific Răsăritului.

Între timp, psaltichia suportă o serie de reforme importante, în sensul redării virtuţilor ei iniţiale, ultima fiind realizată în secolul XIX de trei muzicieni ai vremii : Hrisant de Madytos, Hurmuz Hartofilax şi Grigore Levitul.

În ţara noastră, principiile muzicii psaltice pătrund prin *Teoreticonul* lui Macarie Ieromonahul, publicat la Viena în anul 1823, dar mai ales prin *Bazul teoretic şi practic* al lui Anton Pann — vajnicul rapsod român din prima jumătate a veacului XIX (lucrarea apare la Bucureşti în anul 1845).

Pentru cultura românească, studiul modurilor bizantine (psaltice) are o dublă importanţă :

— începuturile şcolii muzicale şi ale muzicii româneşti culte s-au făcut prin mijlocirea cîntului psaltic ;

— legile şi principiile modale psaltice îşi confirmă prezenţa în cîntul popular printr-un proces firesc şi îndelungat de influenţare reciprocă, cunoaşterea lor înlesnind deci înţelegerea propriei noastre creaţii populare.

Cu cîtă puritate şi dăruire exprimă asemenea ţeluri şi realităţi Anton Pann prin versurile din introducerea la *Bazul teoretic şi practic al muzicii psaltice,* pe care le consemnăm — printre altele — şi pentru naturaleţea şi frumuseţea lor, fiind scrise în graiul timpului : [1]

„...Căci de fiecare semne trece-n parte tălmăciri,
Cunoştinţe prin exempluri, deslușiri şi despliciri,
Cu dezvoltare arată al muzicii analis,
Compunerea melodiei şi regulile de scris.
Care reguli pîn-acuma la lumină nu s-au dat,
Nici s-au scris în româneşte, nici de vre un s-au predat,
Căci şi cîţi avea ştiinţă d-al muzicii meşteşug,
Fiind vitregi cu şcolarii se purta cu vicleşug,
Să-ngreuia să răspunză asuprăi dreptul cuvînt
Şi fiecare talantul îşi îngropa în pămînt."

Teoria modurilor bizantine

Conceptul modal bizantin — prin care înţelegem azi teoria modurilor psaltice — este unul din cele mai complexe, stînd sub puternica tradiţie orală a

[1] Pann, Anton, *Bazul teoretic şi practic al muzicii psaltice.* Bucureşti, 1845, p. VIII (introducere).

Scanned with OKEN Scanner

cîntării propriu-zise ce s-a transmis peste veacuri ; de aceea, necesită considerațiuni și analize speciale pentru pătrunderea în complicatele sale principii.[1]

Despre o simplificare a acestui concept nu poate fi vorba, întrucît aici totul este hotărît de practica atît de diversă a cîntăririi psaltice, teoria exercitîndu-și prea puțin — sau aproape deloc — forța sa de influențare asupra domeniului practic, ceea ce explică rămînerea acestei arte pe calapoade multiseculare.

În scopul pătrunderii sistematice în complicatele principii modale bizantine, al cunoașterii funcționalității specifice a acestor moduri, vom parcurge, pe rînd, următoarele aspecte :

— scările modale (prezentare schematică) ;
— genurile muzicii bizantine ;
— tempoul și rolul său în determinarea structurilor modale ;
— sistemul diapasonului ; funcțiuni și cadențe în ehuri ;
— principiul roții ; micromodurile muzicii psaltice ;
— împrumuturi de structuri de la un mod la altul.

1. Scările modurilor bizantine

Cîntul bizantin (psaltic) folosește un număr de 8 moduri, numite în limbajul specific *ehuri*[2] sau *glasuri.*

Dintre acestea, primele 4 sînt considerate *proprii* sau *autentice (kirii)* iar celelalte — ehurile 5, 6, 7, 8 — constituie *plagalele* sau *lăturașele* lor.[3] Cele *proprii* cuprind și pe cele *lăturașe.*

Ordinea de succesiune în sistem a ehurilor autentice se însemnează prin primele 4 litere ale alfabetului elin (α, β, γ, δ), iar denumirea lor provine din terminologia antică grecească : *dorios, lydios, phrygios, mixolydios.*[4]

Ehurile plagale (lăturașe) primesc prefixul *hypo* — *hypodorios, hypolydios, hypophrygios, hypomixolydios* — și urmează în ordine după cele autentice, cum se poate observa din diagrama ce se prezintă în continuare.[5]

---

[1] Din această rațiune, în lucrarea de față, modurile bizantine vor ocupa un spațiu mai larg decît modurile lui *cantus planus,* teoretizate cu lux de amănunte de către numeroase tratate străine.

[2] În limba elină, *ihos,* = sunet, vorbă, ton, mod.

[3] În limba elină, *kirios* = care are autoritate, care este stăpîn și *plaghios* = care este alături, indirect.

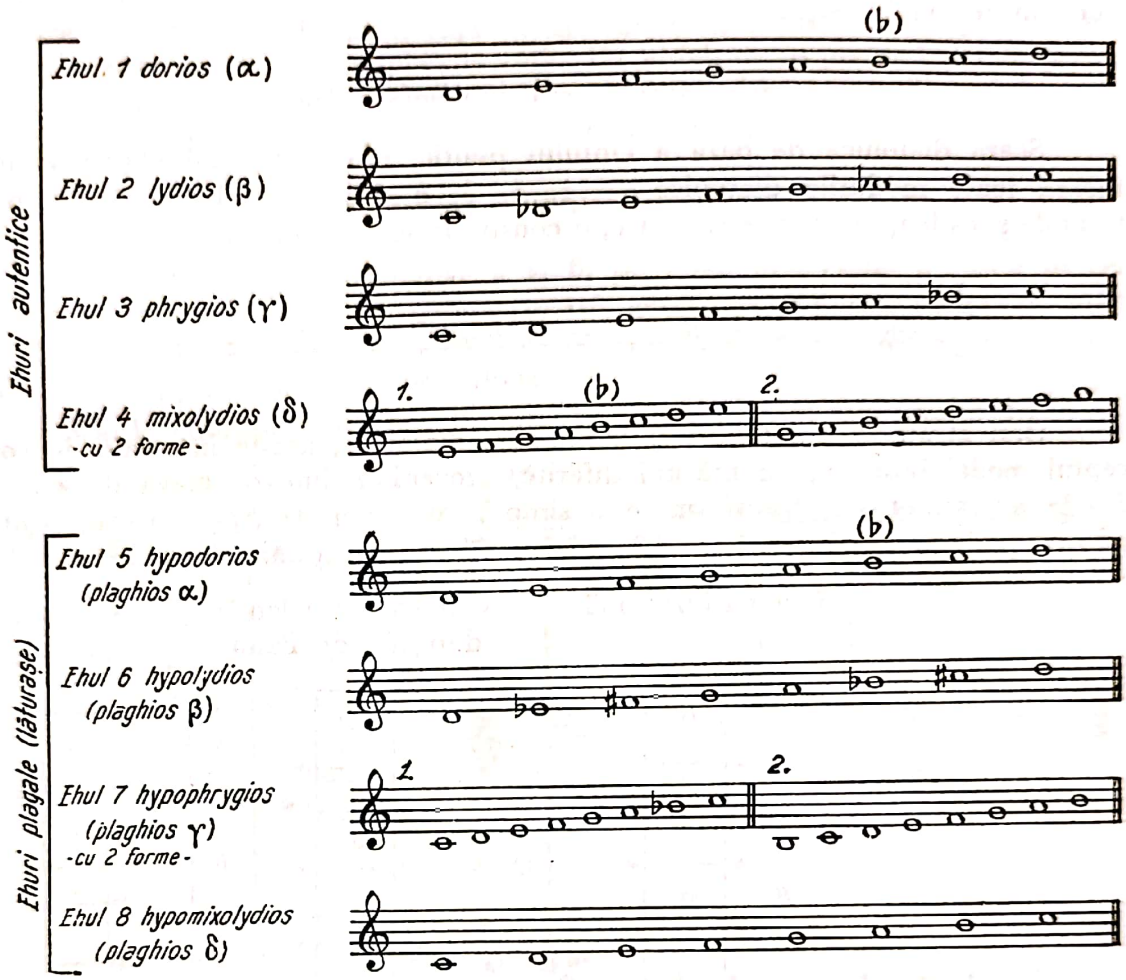
[4] În codificarea bizantină, după modul *dorios* urmează *lydios,* nu modul *phrygios,* ca în sistemul apusean (gregorian).

[5] În muzica psaltică (bizantină) se folosesc 7 denumiri speciale ale sunetelor : pa, vu, ga, di, ke, zo, ni, ale căror echivalente în muzica apuseană sînt : re mi, fa, sol, la, si, do.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Scările celor 8 ehuri (octoihurilor) bizantine [1]



Observăm că unele ehuri au scări asemănătoare sau chiar identice ; deosebirile dintre ele vor apărea însă prin alte caracteristici — genul cărora aparţin, formule şi cadenţe modale distincte, altă funcţionalitate a sunetelor în sisteme etc. — ce vor fi analizate în paragrafele următoare.

2. Genurile muzicii bizantine

Un prim factor ce distinge ehurile bizantine între ele îl constituie genul cărora aparţin.

Ehurile 1 şi 4 cu plagalele lor 5 şi 8 aparţin genului *diatonic,* fiind formate prin succesiuni de tonuri şi semitonuri diatonice ; ehul 2 şi plagalul

[1] În scările în care sunetul *si* are însemnat deasupra un bemol, se are în vedere legea atracţiei melodice din cîntul psaltic : în urcare intonîndu-se *si natural,* iar în coborîre *si bemol* (treaptă mobilă în accepţiunea teoriei moderne).

Scanned with OKEN Scanner

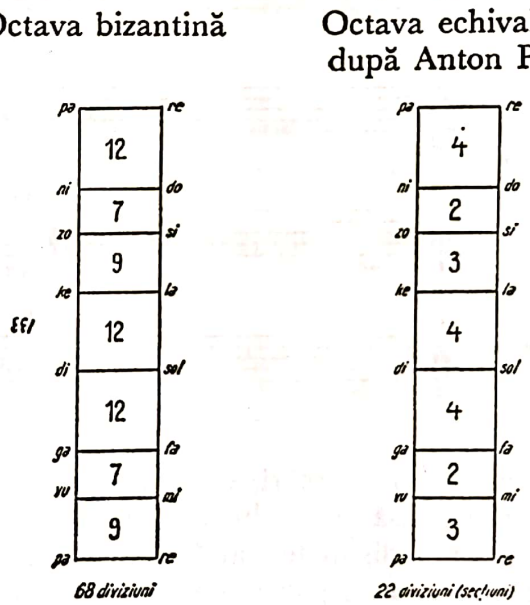
Scanned with OKEN Scanner

său 6 sînt de gen *cromatic,* conţinînd secunde mărite ; iar ehul 3 şi plagalul său 7 sînt considerate *enarmonice,* întrucît deţin microintervale din grupa sfertului de ton. [1]

a) *Structura scărilor diatonice*

Scara diatonică de bază a cîntului psaltic, din materialul căreia se formează toate modurile diatonice — 1, 4, 5, 8 —, diferind bineînţeles prin formule şi cadenţe melodice specifice, o constituie scara ehului 1 :

Deşi alcătuită din tonuri şi semitonuri diatonice, aceste intervale, în conceptul modal bizantin, au mărimi diferite, provenind dintr-o octavă divizată în 68 de microintervale, transformate şi simplificate apoi de Anton Pann, pentru muzica psaltică românească, în 22 „diviziuni" sau „secţiuni", astfel : [2]



In sistemul *diatonic bizantin* după A. Pann se întrebuinţează deci intervalele următoare :

— tonul mare, de 4 diviziuni (sferturi de ton)
— tonul mic, de 3 diviziuni
— tonul mai mic (semitonul), de 2 diviziuni.

---

[1] In diagramă nu apar notate sferturile de ton din cauză că, în practică, ehurile 3 şi 7 au fost diatonizate (a se vedea pag. 224).

[2] Intervalica folosită de A. Pann in modurile psaltice face parte din *sistemul sfert de ton* în echivalenţa următoare : o diviziune = 1/4 dintr-un ton mare ; două diviziuni = 1/2 dintr-un ton mare ; trei diviziuni = 3/4 dintr-un ton mare ; patru diviziuni = 1 ton mare.

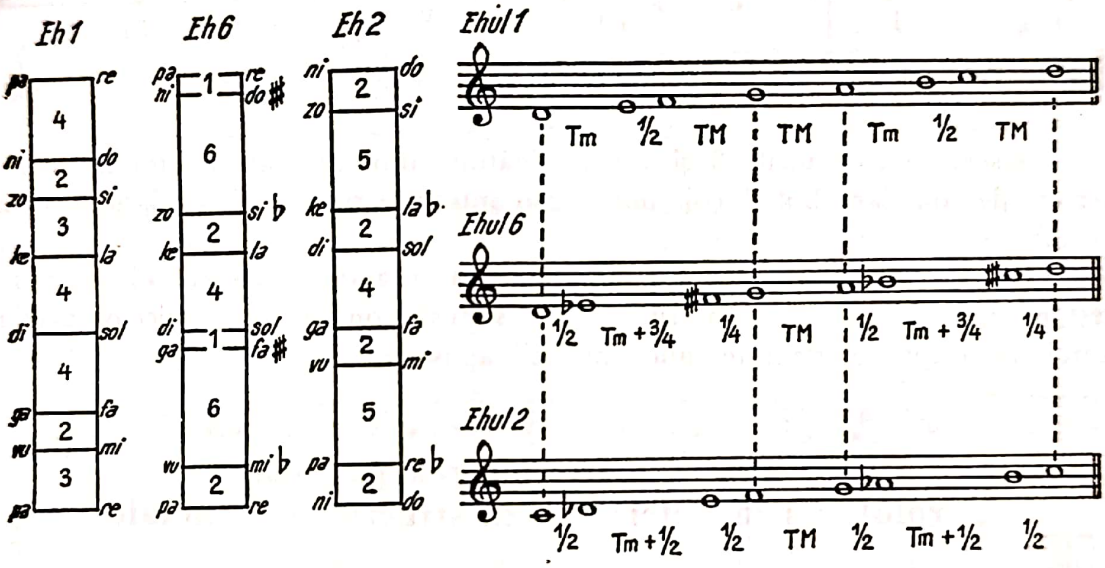
© 2025. GRAFOART

Este de la sine înţeles că diferenţa dintre tonul mare şi tonul mic[1] — pe care imnozii şi psalţii de profesie o realizează cu scrupulozitate — dă o altă culoare diatonismului bizantin faţă de cel apusean, această diferenţă fiind evidentă, aşadar, nu numai pe plan teoretic. De altfel, ea se practică şi este perfect sesizabilă în cîntul popular românesc şi al altor popoare care utilizează în melodie sisteme modale diatonice conţinînd microtonii.

b) *Structura scărilor cromatice*

În scările ehurilor *cromatice* 2 şi 6, pe lîngă intervalele utilizate în cele diatonice, apar şi altele, ce caracterizează genul, şi anume: intervalul mărit de 5 diviziuni din ehul 2 (Tm + 1/2), cel de 6 diviziuni din ehul 6 (Tm + 3/4), şi sfertul de ton de 1 diviziune.

Scările ehurilor cromatice în raport cu cea diatonică a ehului 1:



Comparînd scările cromatice cu cea diatonică a ehului 1, observăm că între ele există doar 3 sunete comune, şi anume, cele aflate pe treptele 1, 4, 5, adică sunetele cu funcţiuni principale în sistem.

Intervalele caracteristice ale cromatismului bizantin, în teoria mai nouă, au fost nivelate şi convertite în intervale occidentale, astfel: cele de 5 şi 6 diviziuni în *secundă mărită,* iar cel de 1 diviziune în *semiton,* nu însă fără a fi fost afectată intonaţia specifică a cîntului bizantin.

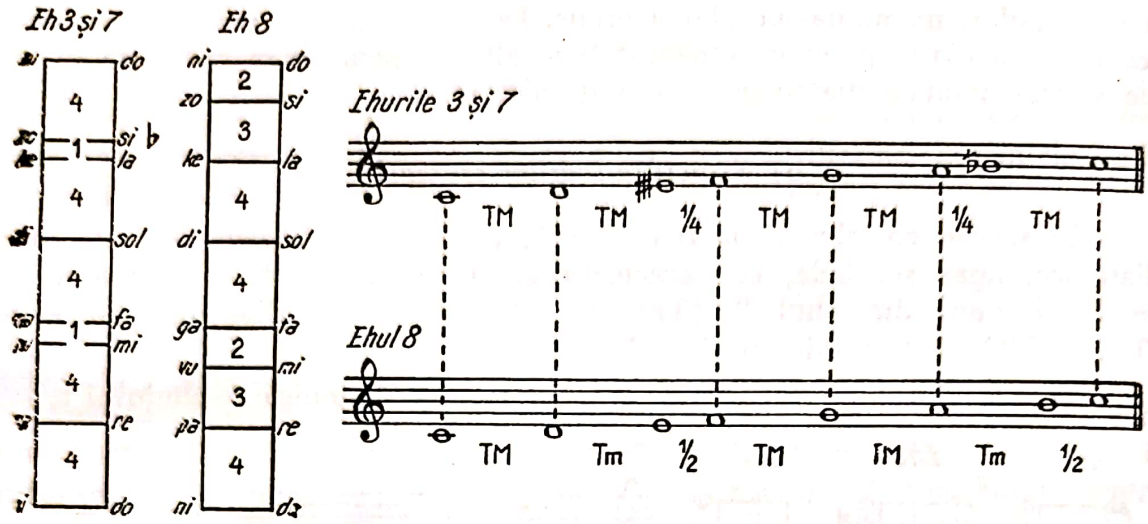
c) *Structura scărilor enarmonice*

Din genul enarmonic — după cum s-a mai arătat — fac parte ehurile 3 şi 7, care, spre deosebire de scările genului diatonic, deţin în structură şi sferturi de ton.

---

[1] Se recunoaşte în această distincţie o mare apropiere cu intervalele din sistemul netemperat al lui Zarlino.

Scara *enarmonică* a ehurilor 3 şi 7 în raport cu scara *diatonică* a ehului 8, cel mai apropiat de structura lor, arată astfel (studiu paralel) :



Observăm că ehurile 3 şi 7 sînt alcătuite din intervale de tonuri mari şi sferturi de ton, iar ehul 8 (diatonic), din intervale de tonuri mari, tonuri mici şi semitonuri.

În cele din urmă, genul enarmonic a fost absorbit de cel diatonic, mai ales în practica de azi a cîntării psaltice, supusă continuu puternicelor presiuni exercitate asupra ei de intervalica muzicii apusene.

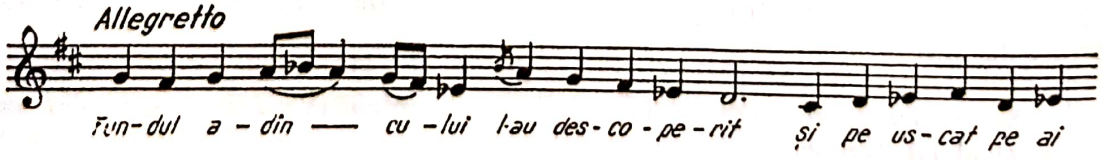
3. Tempoul în cîntarea psaltică şi rolul său în determinarea structurilor modale

Un alt factor cu consecinţe de natură structurală în modurile bizantine îl constituie *gradul de mişcare al cîntării* (tempoul).

În muzica psaltică, modurile capătă structuri speciale (tonici şi cadenţe diferite) în funcţie de cele trei principale grade de mişcare (tempouri) : *irmologic, stihiraric* şi *papadic,* fiecare determinînd anumite formule melodice modale şi o anumită funcţionalitate sistemelor.

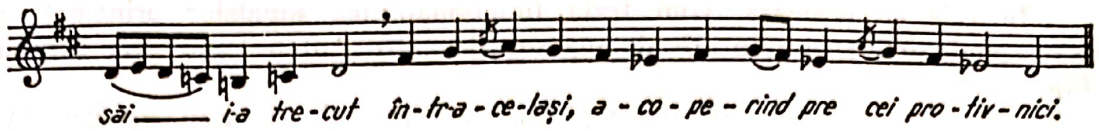
a) Mişcarea *irmologică* sau *grabnică* este o mişcare vie, concisă, în care pentru fiecare silabă din text se repartizează de regulă un singur sunet(numai excepţional două sau mai multe), *pe un ambitus melodic restrîns de obicei la 4 — 6 trepte* din modul respectiv :

Anton Pann — FUNDUL ADÎNCULUI



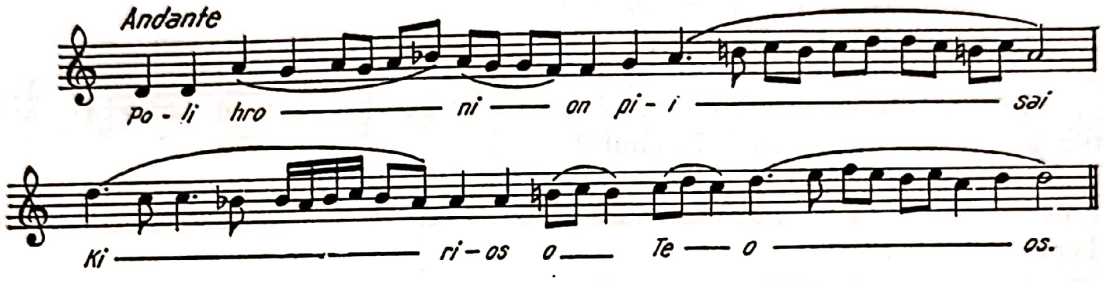
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner



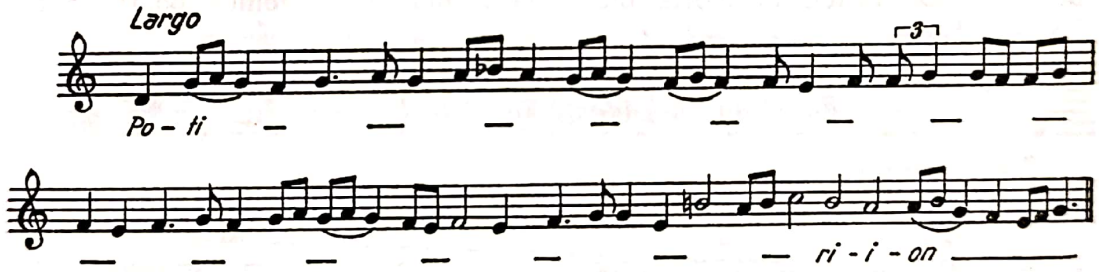
b) Mişcarea *stihirarică* — numită de Anton Pann şi *zăbavnică* — este o mişcare mijlocie, moderată, de o expresie calmă, liniştită, domoală, care permite cîntarea mai multor sunete pe aceeaşi silabă a textului, de unde posibilitatea dezvoltării melodiilor în gen ornamental, cu cantilenă bogată şi *ambitusuri melodice mai mari, depăşind uneori cadrul octavei :*

POLIHRONION PIISAI[1]



c) Mişcarea *papadică* (strămoşească), întrebuinţată mai rar, este o mişcare foarte largă, prelungă, cu ornamentări excesive, pe o singură silabă din text putîndu-se depăna o melodie întreagă :

POTIRION PICALE[2]



În mişcarea *papadică,* textul vorbit este lipsit de orice importanţă, copleşit fiind de linia melodică excesiv de ornamentată şi vocalizată, care a dus, în cele din urmă, la decăderea, ca expresie, a stilului însuşi.

4. Sistemul diapasonului. Funcţiuni şi cadenţe în ehuri

Muzica psaltică foloseşte de regulă modurile în structura lor octaviantă, adică după *sistemul diapasonului,* cum se spune în teoria acestei arte. Formele structurale ale *diapasonului* (octavei modale) au fost prezentate — în parte — la *genurile* muzicii psaltice.

---

[1] Exemplul după Rebours, J. P. *Traité de Psaltique du chant dans l'église grecque.* Ed. Alphonse Picard et Fils, Leipzig, 1906.

[2] Ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

În cele ce urmează, vom trata funcţionalitatea sunetelor principale în fiecare mod, sunete numite atît de sugestiv de către Anton Pann prin expresia *„stăpînitoare ale ehului."* [1]

Acestea se stabilesc, pe de o parte, în raport de sistemul de repartiţie a treptelor fixe şi a celor mobile în mod, iar pe de alta, în funcţie de tempoul cîntării, care, în muzica psaltică, devine — după cum s-a arătat — element legat direct de structurile modale.

Sistemul de repartiţie a treptelor fixe şi mobile se stabileşte prin mijlocirea celor trei scheme modale tratate deja la capitolul despre pentatonii.

Din acest punct de vedere, în ehuri funcţionează, cu precădere, primele două scheme modale :

— tetracord + pentacord (4 + 5)
— pentacord + tetracord (5 +4).

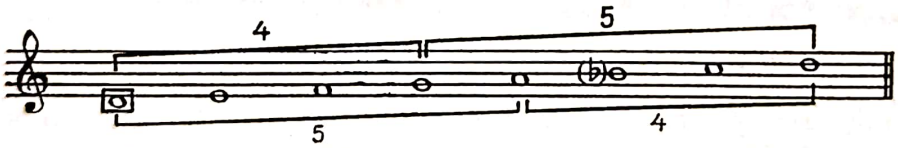
Cea de-a treia schemă modală — tetracord + tetracord (4 + 4) — se utilizează numai excepţional, în ehul 7.

Modurile psaltice au deci structură combinată : *pentacord + tetracord,* şi nu tetracordică, aşa cum se prezentau modurile antice (a se vedea, în continuare, schemele ehurilor.)

În ceea ce priveşte funcţiunea de tonică, ea este precizată pentru fiecare mod, pe cînd cea de dominantă nu este consemnată ca atare în teoria bizantină. Apar în schimb un fel de *tonici secundare* (note predominante), pe care se fac cadenţe imperfecte sau perfecte ori se ţine *isonul* cîntării (un fel de pedală acompaniatoare ce se schimbă din loc în loc, după tonicile secundare respective). De altfel, în teoria bizantină a modurilor, tonica poartă numele de *ison* sau *bază.*

Funcţiuni şi cadenţe în ehul 1 (doric) [2]

Scara modului



Tonica (finala) : *re.*

Cadenţe :
— în mişcarea *stihirarică,* pe sunetele *fa* şi *re ;*
— în mişcarea *irmologică,* pe sunetele *sol* şi *re.*

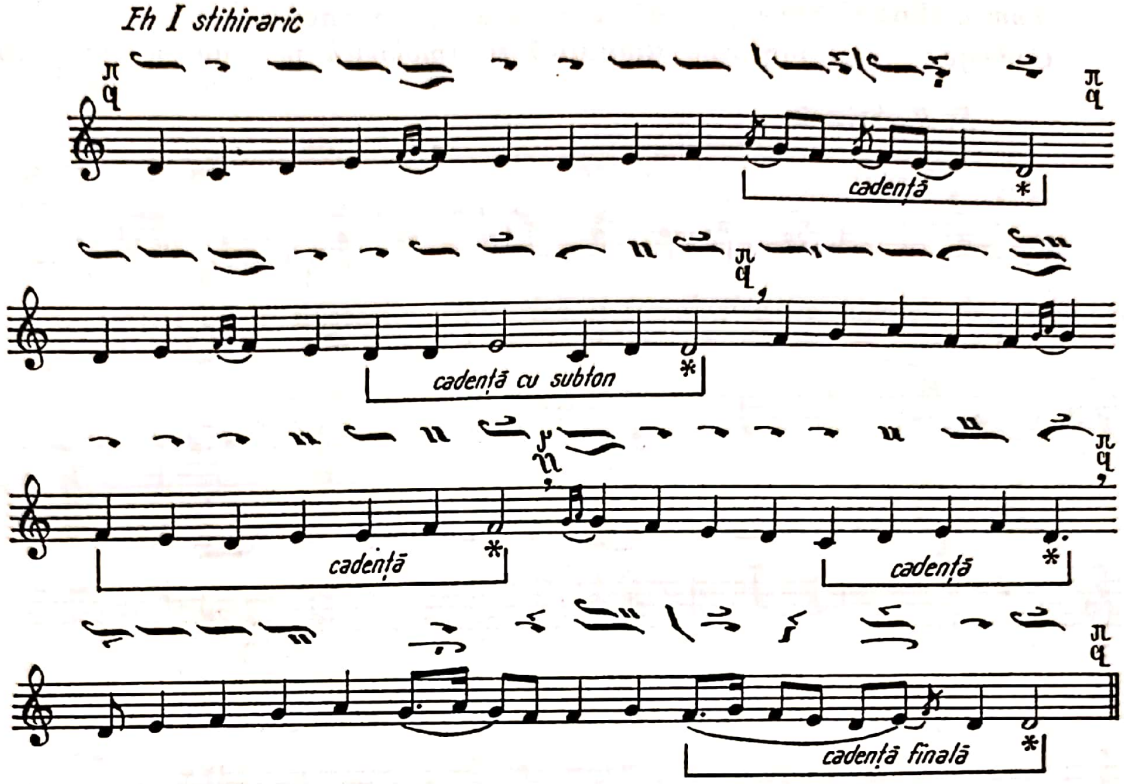
[1] Pann, A. *Bazul teoretic şi practic,* op. cit., p. 92. „Sunete stăpînitoare sînt acele a căror cualitate (funcţiune n.a.) lucrează *necontenit* în ehu sau sînt sunetele care se aud mai cu osebire ; în care ehului îi place să se plimbe mai mult."

[2] Exemplele muzicale după : Ştefanache Popescu. *Anastasimatar practic,* publicat de I. Popescu-Pasărea, Bucureşti, 1899 ; T. Stupcaru. *Axioane.* Tiparul Mînăstirii Putna ; Gr. Costea, N. Lungu şi G. Croitoru. *Gramatica muzicii psaltice.* Ed. Institutului biblic, Bucureşti, 1951.

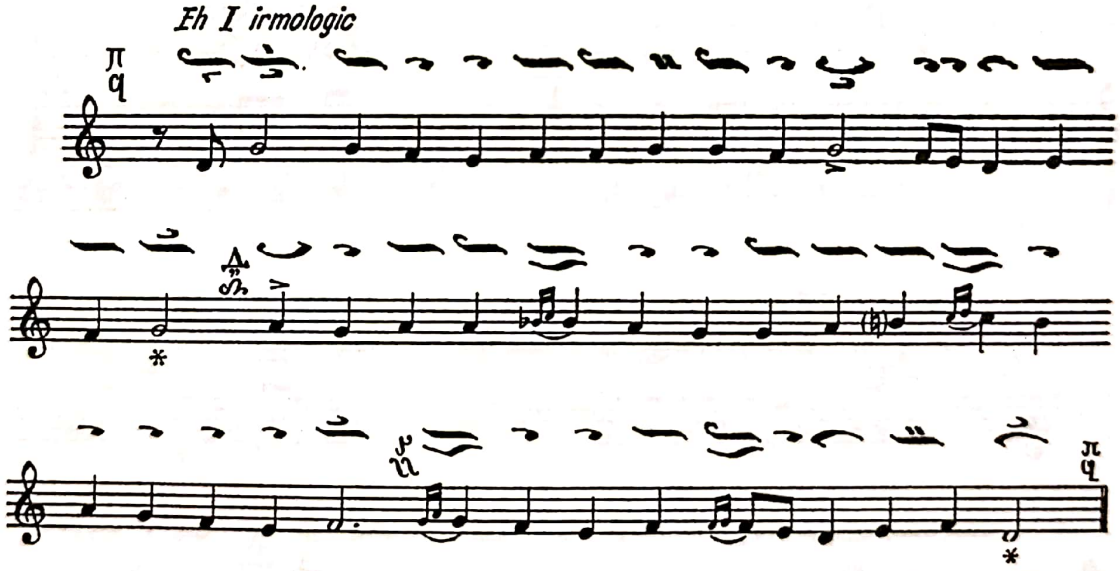
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Eh I stihiraric



Eh I irmologic



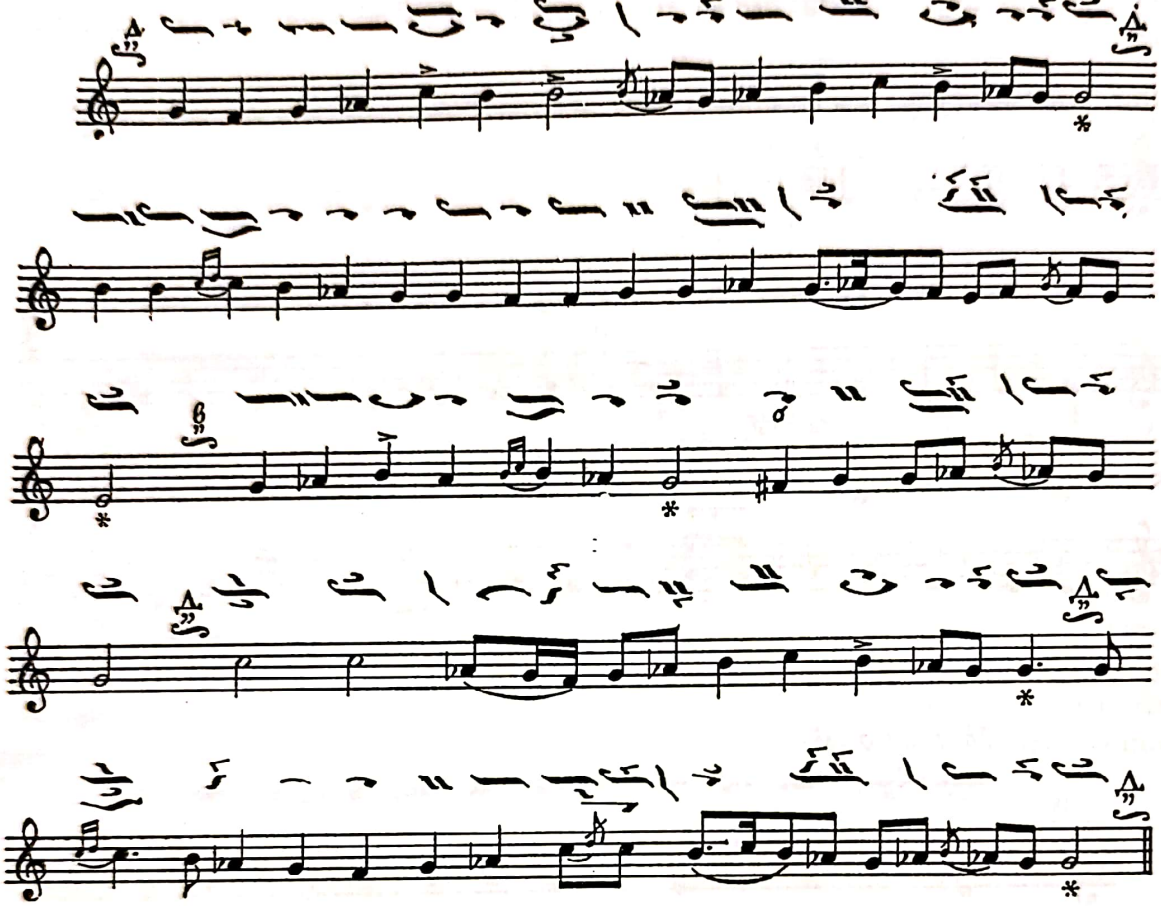
Funcțiuni și cadențe în ehul 2 (lidic)

Scara modului

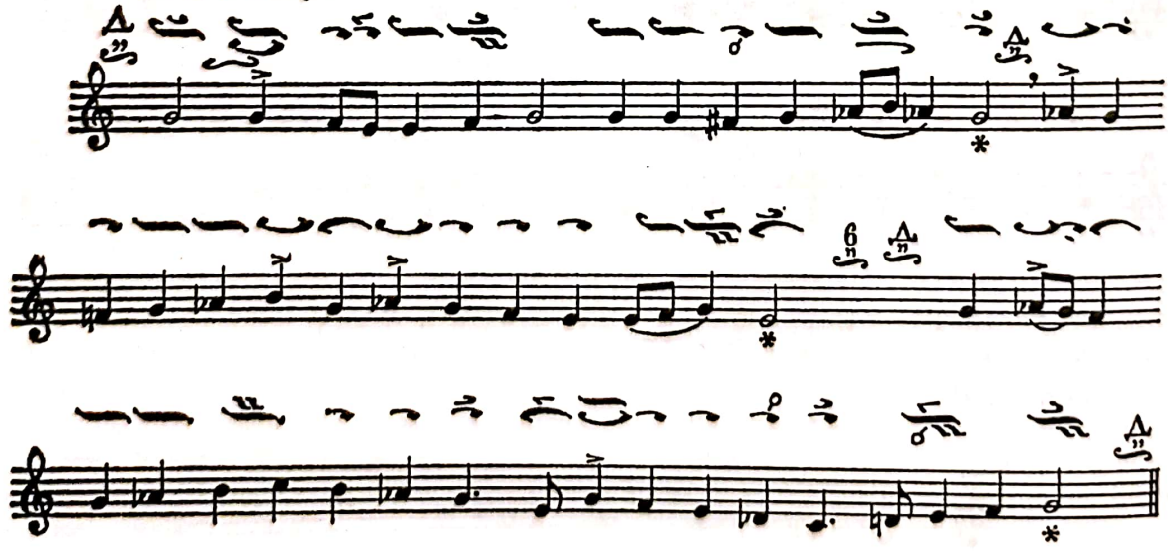
Scanned with OKEN Scanner

Tonica (finala) : *sol.*
Cadențe : — în mișcările *stihirarică* și *irmologică* pe sunetele *mi* și *sol.*

Eh II stihiraric



Eh II irmologic

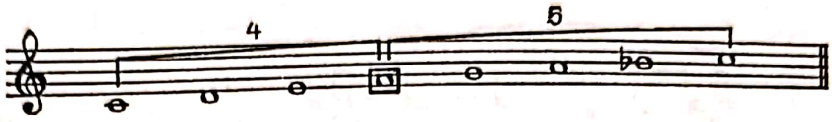


© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Funcţiuni şi cadenţe în ehul 3 (frigic)

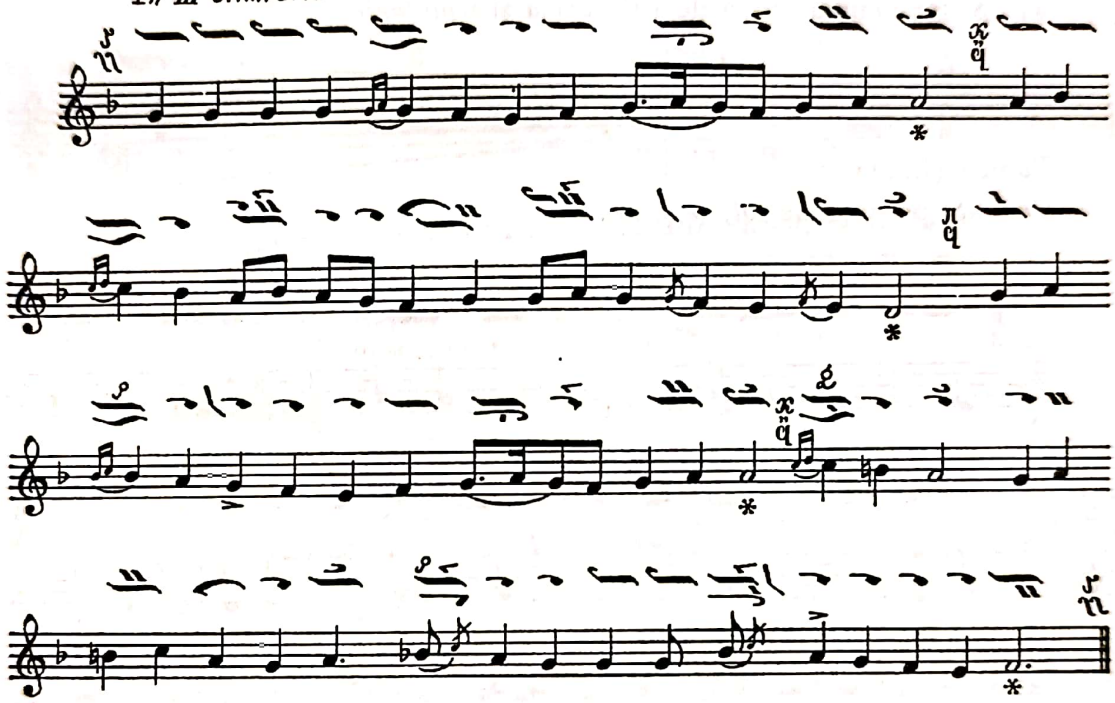
Scara modului



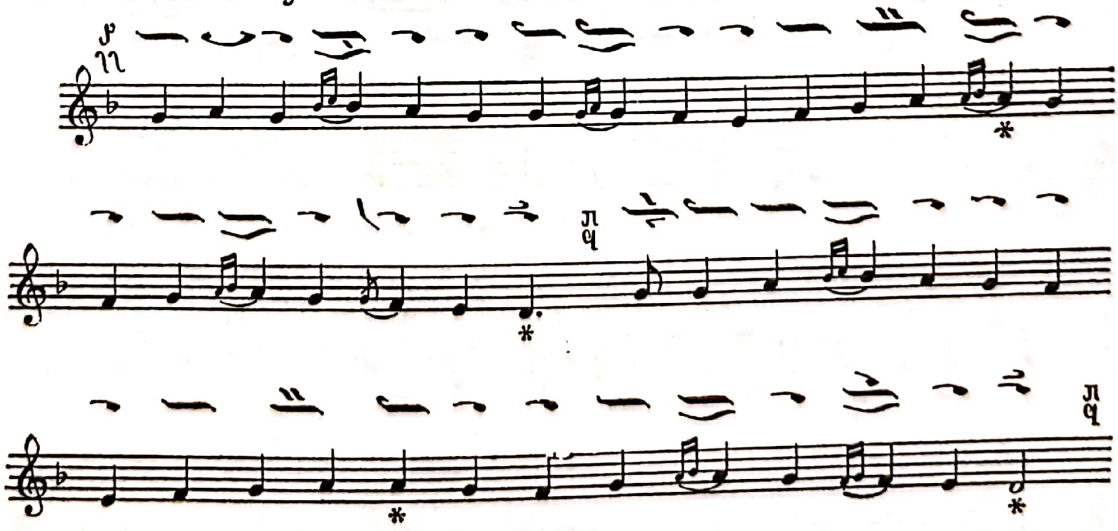
Tonica (finala) : *fa.*

Cadenţe : — în mişcările *stihirarică şi irmologică* pe sunetele *la, re* şi *fa.*

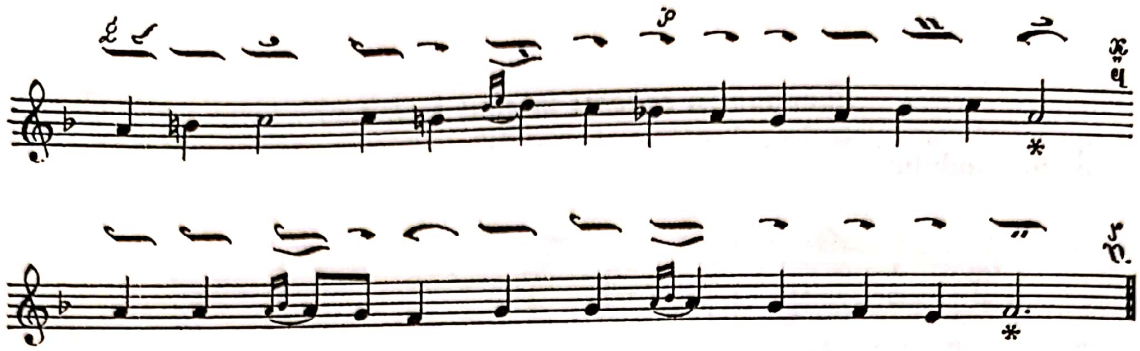
Eh III stihirarîc



Eh III irmologic



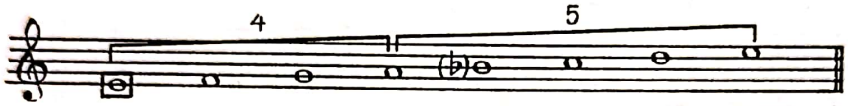
Scanned with OKEN Scanner



Funcţiuni şi cadenţe în ehul 4 (mixolidic)

Modul utilizează *două scări :*

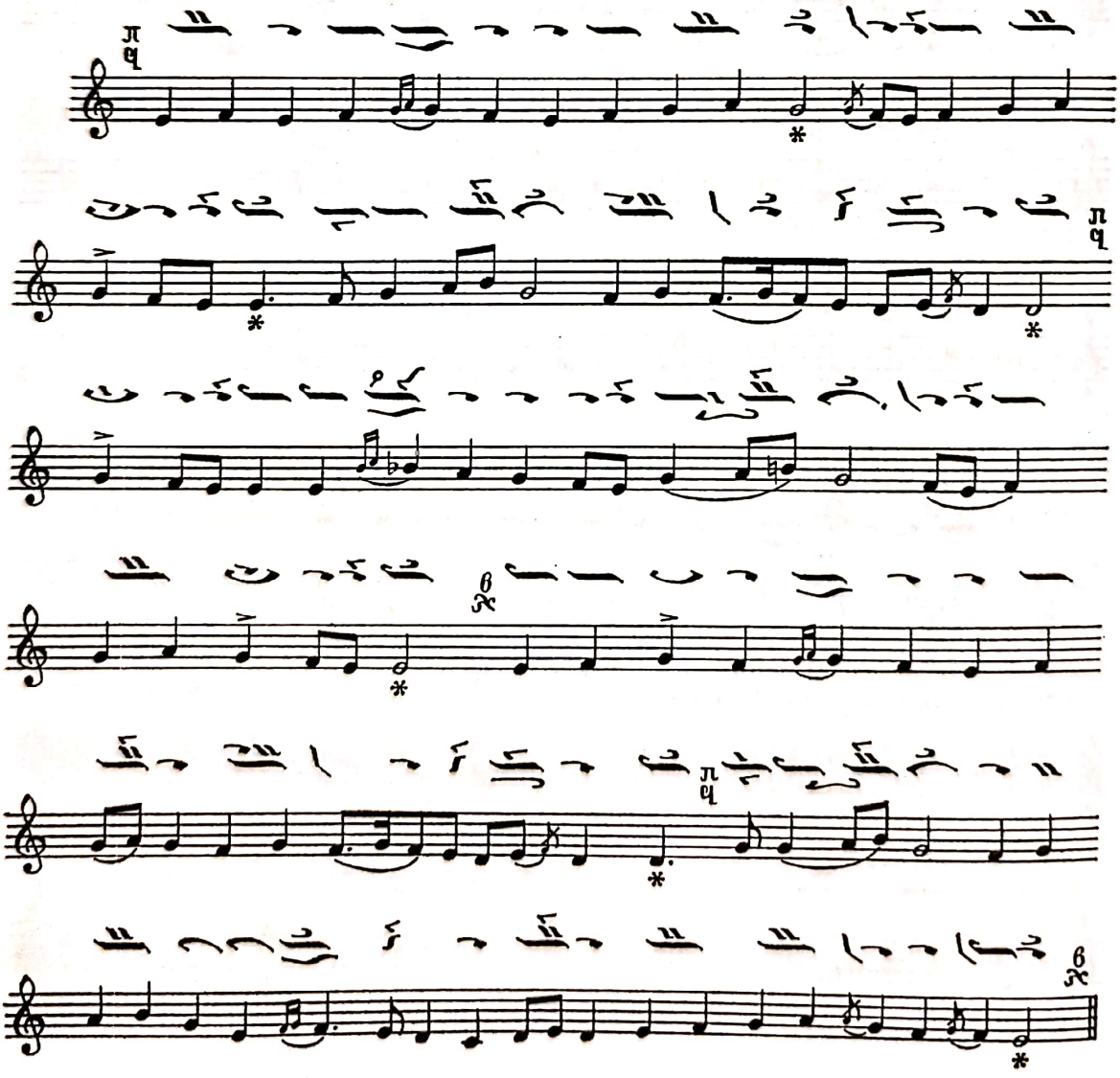
a) *Scara* pentru mişcările *stihirarică* şi *irmologică*



Tonica (finala) : *mi.*

Cadenţe pe sunetele *sol, re* şi *mi.*

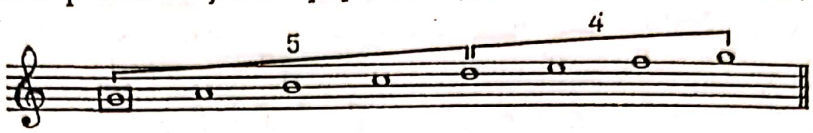
Eh IV stihiraric



© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

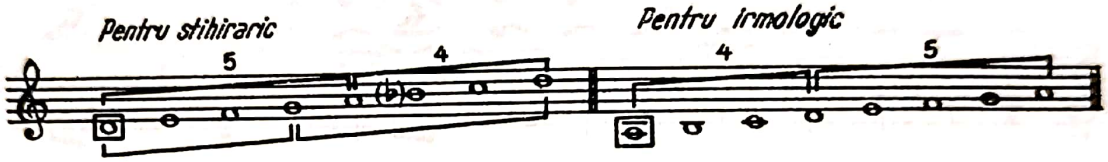
b) *Scara* pentru mişcarea *papadică* (întrebuinţată foarte rar)



Tonica (finala) : *sol.*
Cadenţe pe sunetele *mi, re* şi *sol.*

Funcţiuni şi cadenţe în ehul 5 (hipodoric)

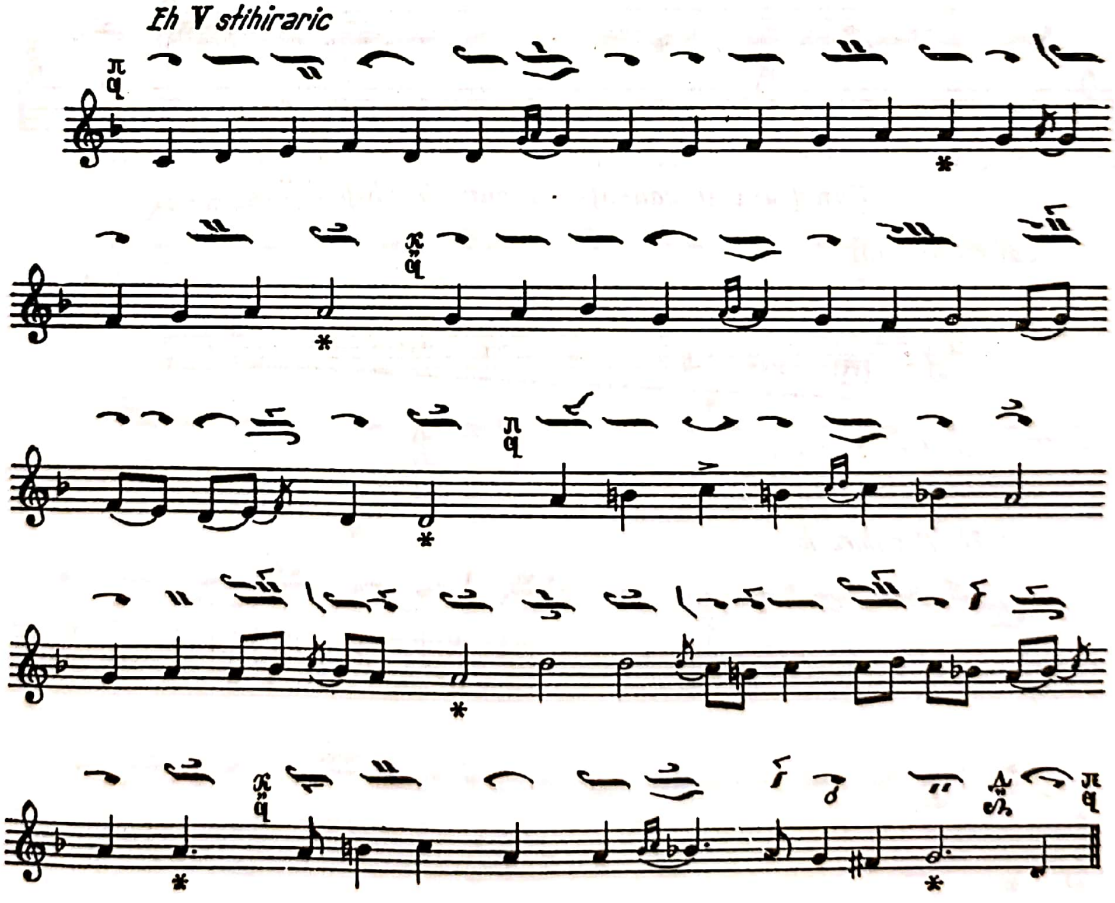
Scara modului



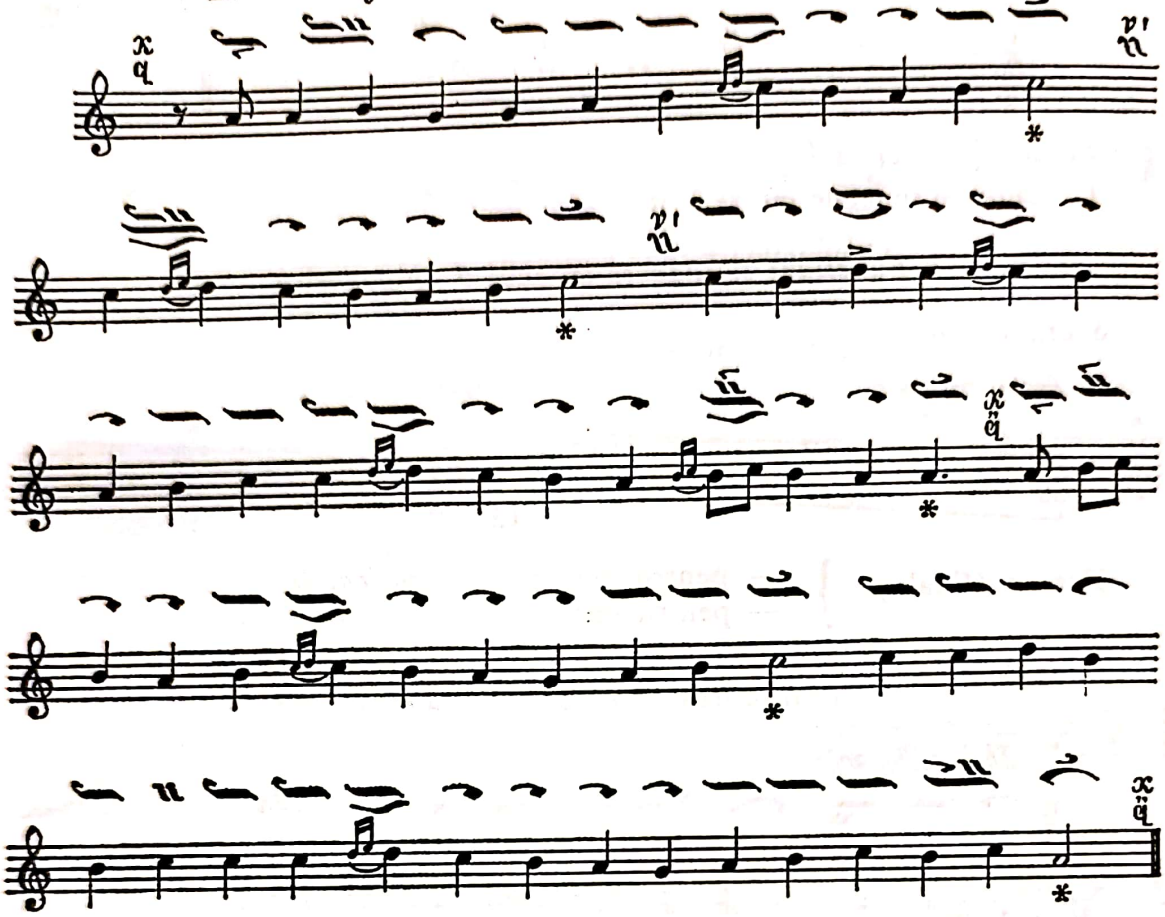
Tonica (finala) : } — pentru mişcarea *stihirarică, re* şi *sol ;*
— pentru mişcarea *irmologică, la.*

Cadenţe : } — în mişcarea *stihirarică,* pe sunetele *la* şi *re ;*
— în mişcarea *irmologică,* pe sunetele *do* şi *la.*

Eh V stihiraric

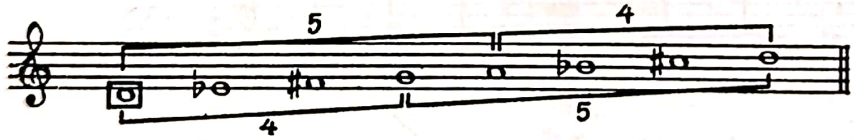


Eh V irmologic



Funcţiuni şi cadenţe în ehul 6 (hipolidic)

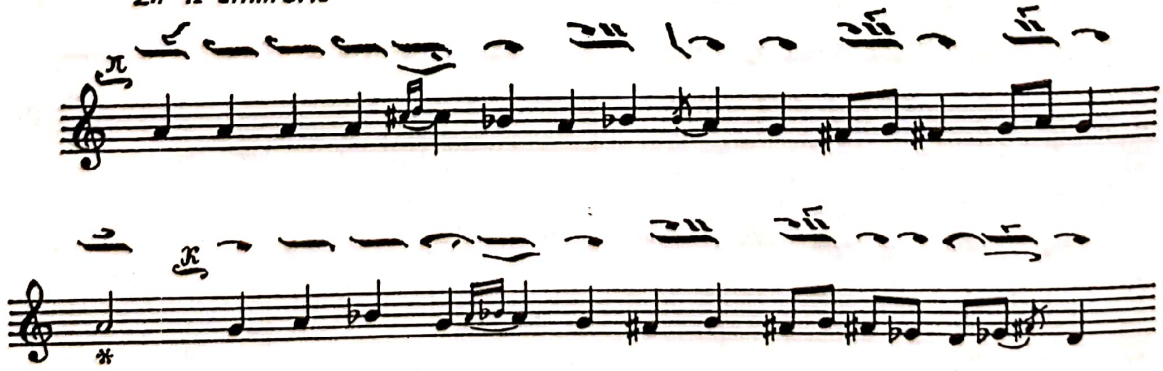
Scara modului



Tonica (finala) : *re.*

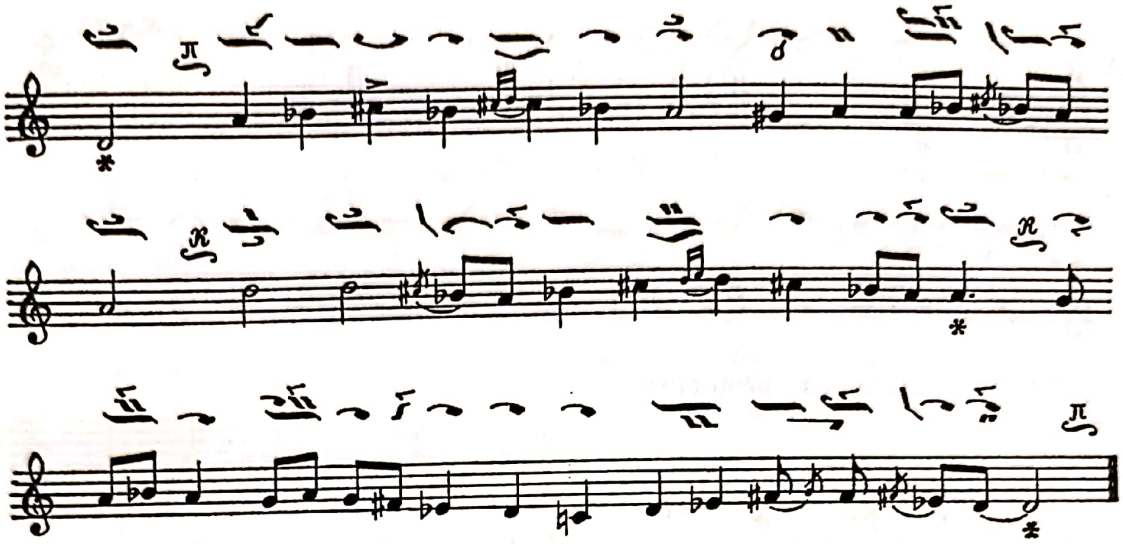
Cadenţe : în mişcările *stihirarică* şi *irmologică* pe sunetele *la, sol* şi *re.*

Eh VI stihiraric



© 2025. GRAFOART

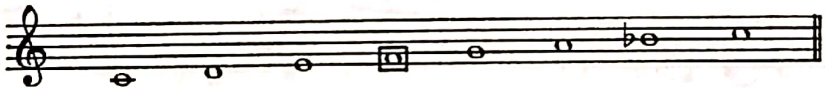
Scanned with OKEN Scanner



Funcţiuni şi cadenţe în ehul 7 (hipofrigic)

Modul are *două scări* :

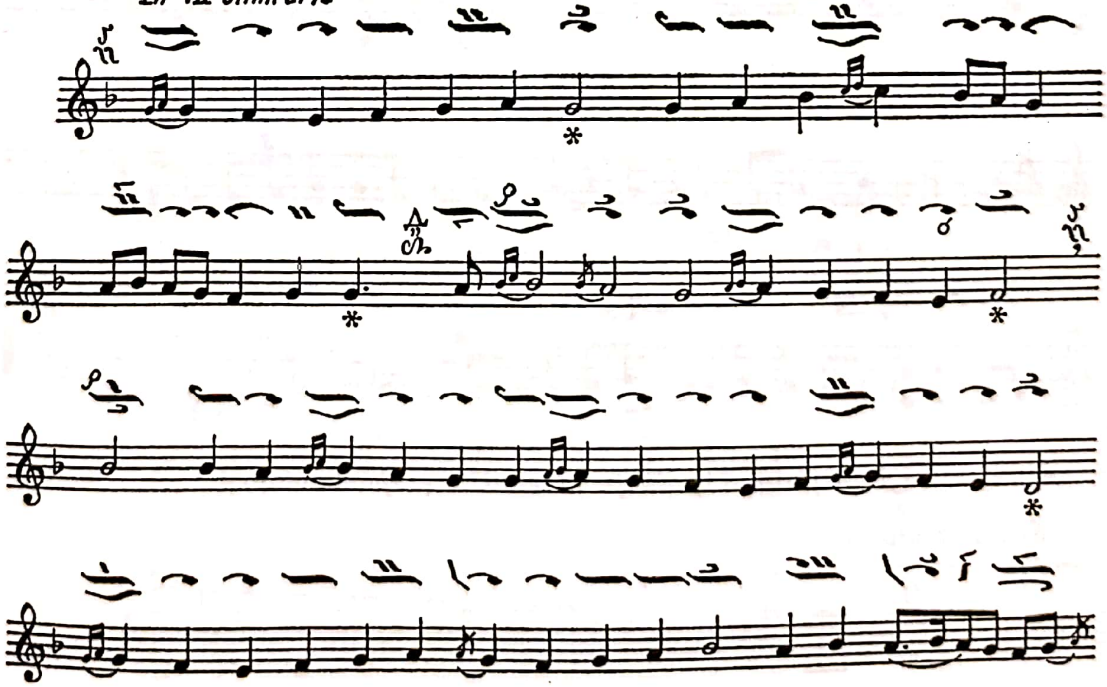
a) *Scara pseudoenarmonică*

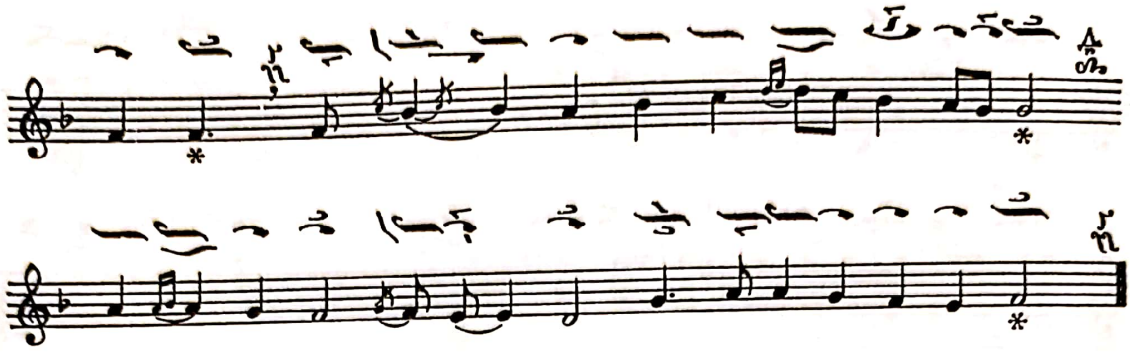


Tonica (finala) : *fa.*

Cadenţe : — în mişcările *stihirarică* şi *irmologică* pe sunetele *re, sol* şi *fa.*

Eh VII stihirarîc

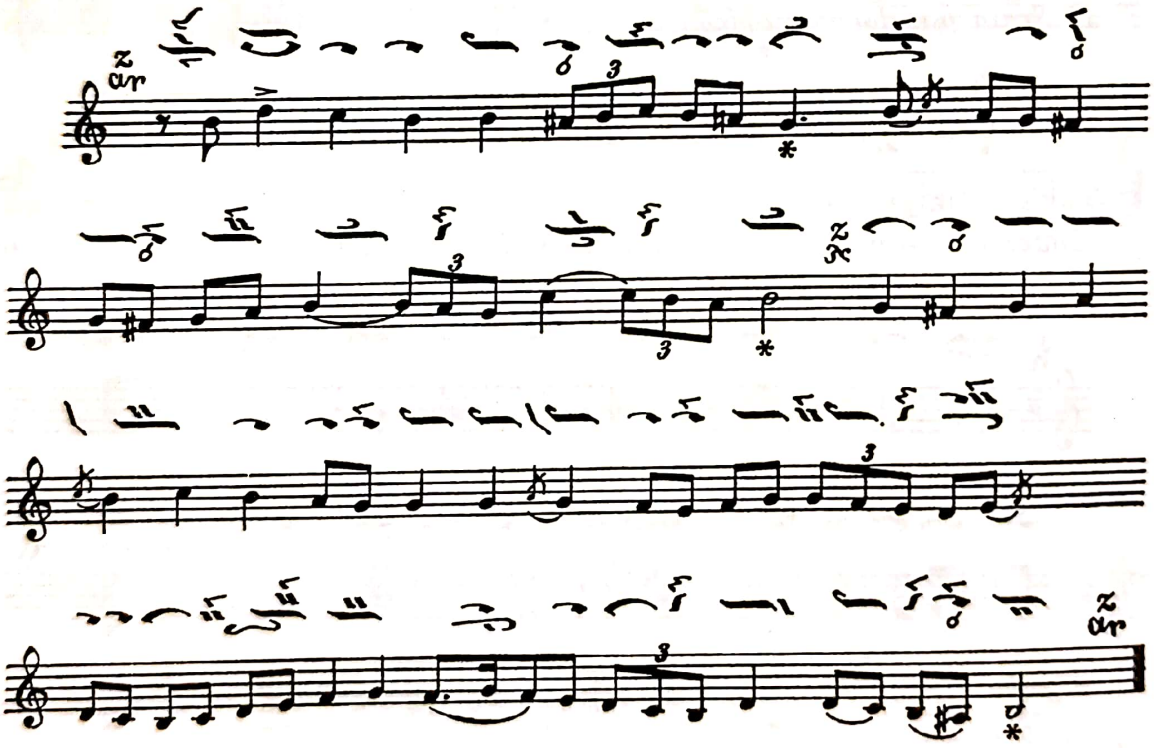




b) *Scara diatonică (protovaris)*

Tonica (finala) : *si* (în grav).
Cadențe : pe sunetele *re, sol* şi *si.*

Eh VII



Funcțiuni și cadențe în ehul 8 (hipomixolidic)

Scara modului

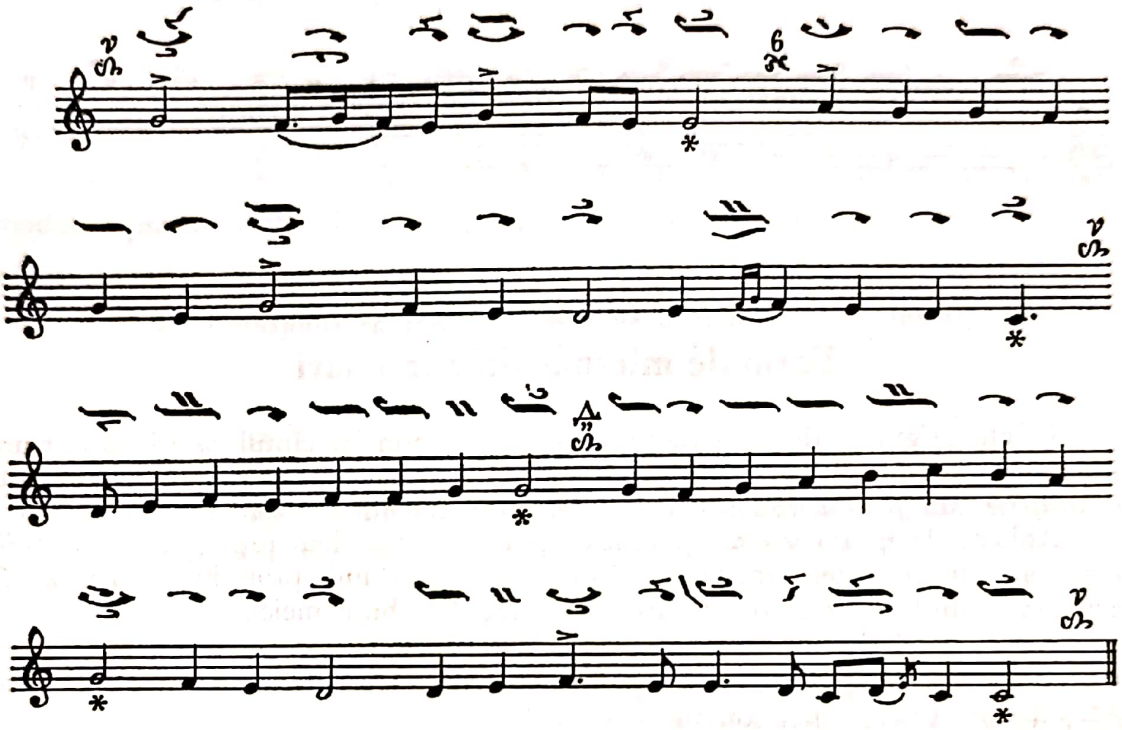
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

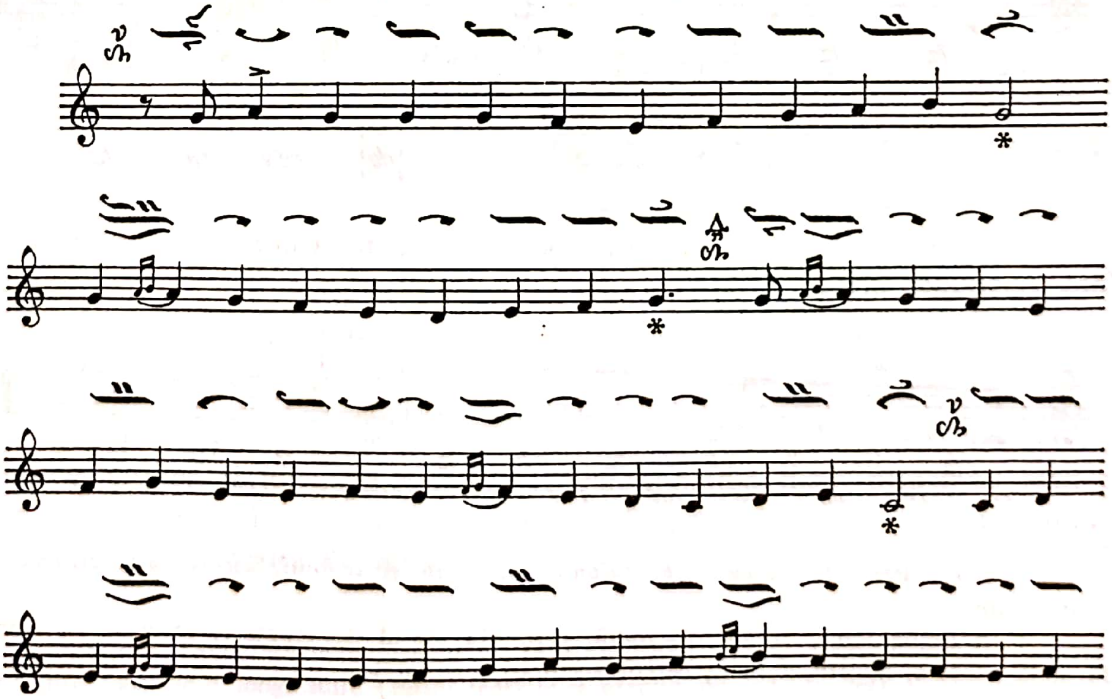
Tonica (finala) : *do.*

Cadenţe : — în mişcările *stihirarică* şi *irmologică* pe sunetele *mi, sol* şi *do.*

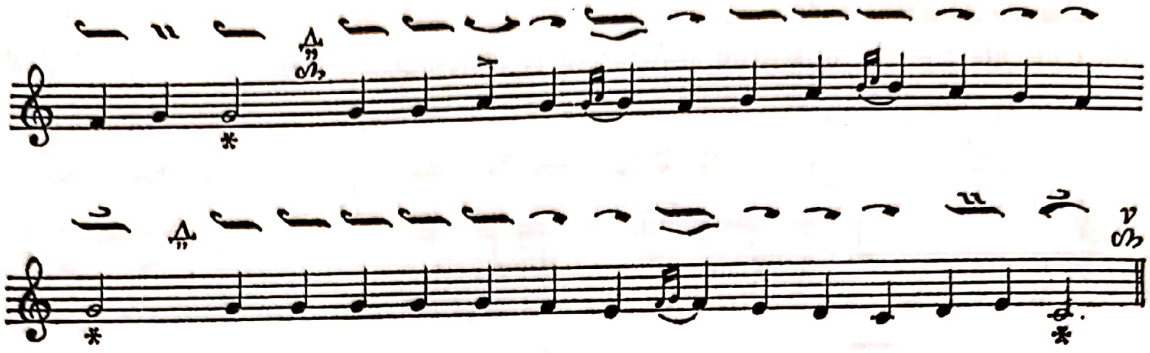
Eh VIII stihiraric



Eh VIII irmologic



Scanned with OKEN Scanner



5. Principiul roţii

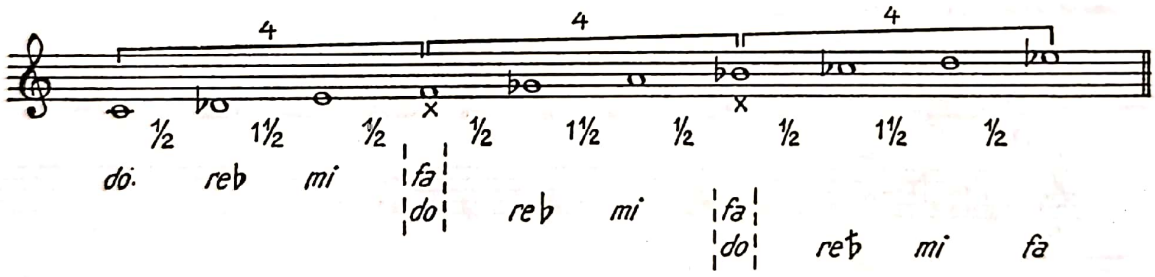
Formule micromodale în ehuri

Efecte originale de construcţie modală se obţin în cîntul psaltic printr-un sistem ingenios de micromoduri sau submoduri alcătuite, după procedeul numit al roţii, fie din *pentacordii,* fie din *tetracordii,* fie din *tricordii.* [1]

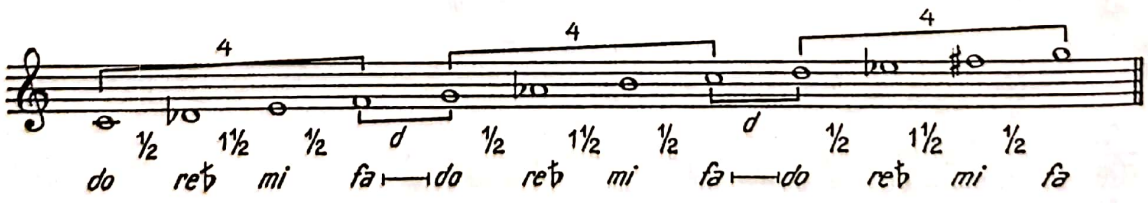
Aplicat de multă vreme în muzica psaltică, procedeul roţii *(trohos)* constă în a construi un sistem modal plecînd de la o formulă prototip — mai mică decît diapasonul —, ce se repetă apoi pe întregul ambitus melodic. [2]

Există două situaţii posibile :

— formulele modale prototip, pentacordie, tetracordie sau tricordie, să facă joncţiunea prin sunet comun *(synaphé) :*



— formulele modale prototip, pentacordie, tetracordie sau tricordie, să facă joncţiunea printr-un interval despărţitor *(diazeuxis) :*



[1] Anton Pann le numeşte *pentafonii, tetrafonii* şi *trifonii,* socotindu-le sisteme independente.

[2] În limba elină, *trohos* = roată, cerc (în sensul de repetare, revenire la aceeaşi formulă modală, învîrtindu-se în cercul aceloraşi intervale).

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Este cît se poate de evident că în funcţie de sistemul de legătură dintre micromoduri scara ia o altă înfăţişare.

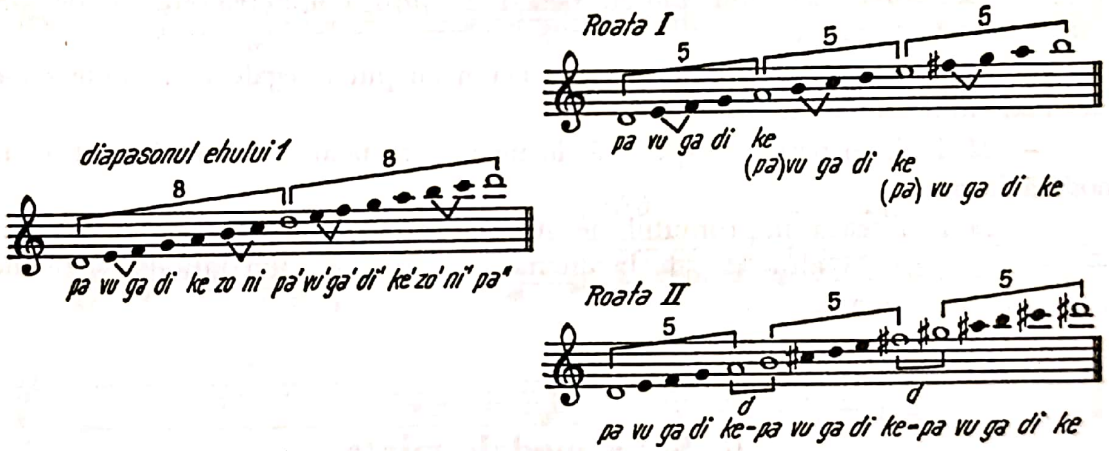
De regulă, sunetul de început cu cel de la sfîrşitul formaţiunii micromodale (sunetele *estotes*) trebuie să realizeze un interval consonantic.[1]

Aplicarea procedeului roţii la diferite moduri psaltice

Pentru demonstrarea principiului roţii, îl vom exemplifica pe două din modurile psaltice : ehul 1 (diatonic) şi ehul 6 (cromatic).

a) *Transpunerea micromodului de 5 sunete (pentafoniei) pe fondul ehului 1*

Plecînd de la *pentacordia diatonică* cu structura intervalică următoare : ton mic, semiton, ton mare, ton mare (în diviziuni : 3, 2, 4, 4) şi transpunînd-o după principiul roţii pe fondul scării ehului 1, modul va căpăta o înfăţişare deosebită de aceea a diapasonului său (a se vedea diferenţele) :



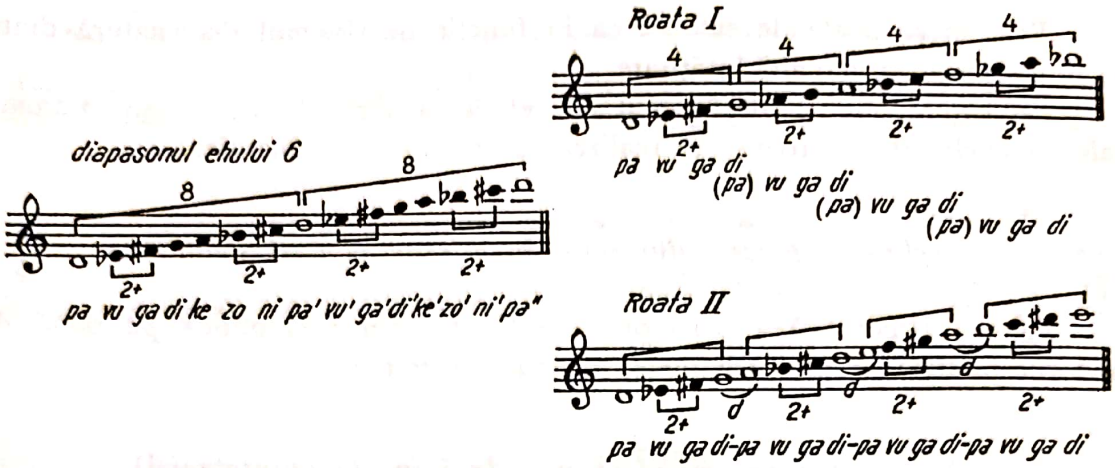
b) *Transpunerea micromodului de 4 sunete (tetrafoniei) pe fondul ehului 6*

Plecînd de la *tetracordia cromatică* în structura intervalică următoare : semiton, un ton şi jumătate, semiton şi transpunînd-o după principiul roţii pe fondul scării ehului 6, modul va căpăta înfăţişare diferită de aceea a diapasonului său (a se vedea diferenţele) :

---

[1] Anton Pann, definind principiul roţii, afirmă : „tonul dentîiu este în simfonie cu ultimul, sau de o conglăsuire (*Bazul teoretic şi practic*, op. cit., p.„ 89).

Scanned with OKEN Scanner



În acelaşi fel acţionează principiul roţii şi prin *tricordii* (trifonii).

Ce efecte produce aplicarea principiului roţii în modurile psaltice ?

După cum s-a putut observa, aceste efecte pot fi :

— dizolvarea cadrului modal octaviant prin anihilarea legilor de construcţie ale diapasonului ;

— în acelaşi mod (eh) acţionează acum cu puteri egale mai multe tonici, deci mai multe micromoduri ;

— fără nici o pregătire specială, în melodie se poate trece de la o structură modală la alta ;

— se facilitează împrumutul de structuri modale dintre cele mai variate — de la un gen la altul sau de la un mod la altul — cum întîlnim şi în muzica noastră populară.

6. Scări modale mixte

Împrumuturi de structuri modale de la un mod la altul (modulaţia)

Cîntul psaltic utilizează destul de frecvent sisteme modale mixte, permiţînd trecerea cu uşurinţă de la un mod diatonic la altul sau chiar de la un mod diatonic la unul cromatic, şi invers.

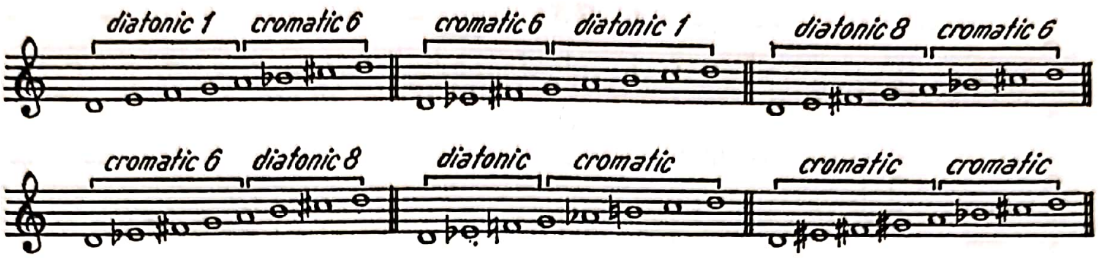
Pe de altă parte, în cîntul psaltic acţionează, de asemenea, trecerea de la sistemul diapasonului — adică al structurii normale a modului — la cel al roţii, şi viceversa.

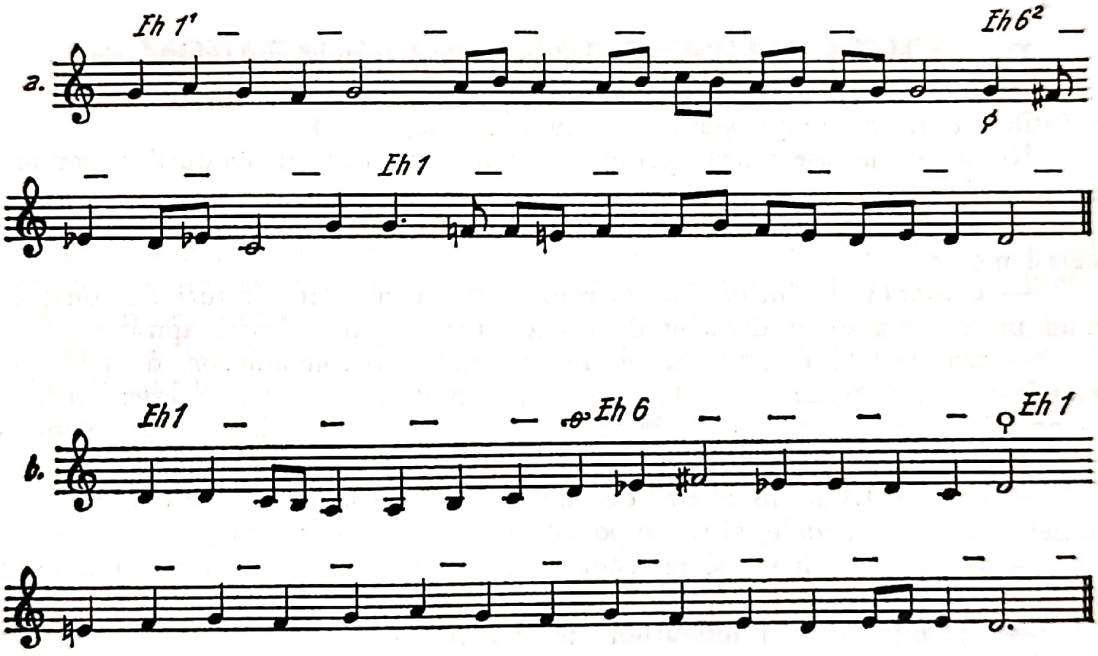
Apar în acest fel în melodie formaţiuni modale de o mare varietate, care demonstrează mobilitatea structurală a modurilor psaltice.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Pe cale schematică — apoi şi prin exemple muzicale [1] — vom prezenta cîteva scări modale rezultate din amestecul de structuri diferite, numite din această cauză *scări modale mixte :*



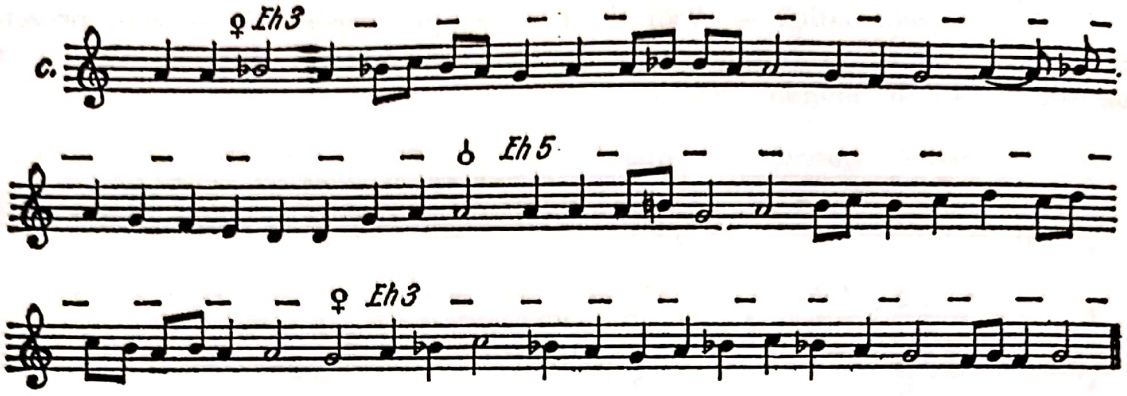


[1] Extrase din Rebours, J. B. op. citat.

[2] În scrierea psaltică se folosesc semne speciale pentru a marca punctul unde se trece în alt eh (modulaţia), numite *ftorale*. În exemplele de mai sus au fost utilizate următoarele ftorale (semne de modulaţie) :

= *di (sol) din ehul 6*	= *pa (re) din ehul 1*
= *di (sol) din ehul 1*	= *zo (si♭) din ehul 3*
= *pa (re) din ehul 6*	= *ke (la) din ehul 5*

De altfel, mai toate ehurile întrebuinţează formule de cadenţe împrumutate de la celelalte ehuri, folosindu-se în acest scop sistemul de ftorale.



7. Studiul modurilor psaltice şi rolul său în teoria muzicii noastre populare

Din expunerea şi analiza modurilor psaltice, rezultă în primul rînd supremaţia melodiei cu structura ei bimorfă — diatonică şi cromatică — aşa cum se întîlneşte şi în creaţia noastră populară.

Reţinem, de asemenea, pentru studiul comparat al modurilor populare, următoarele :

— formele variate de structură pe care le poate lua în melodie unul şi acelaşi mod ;

— existenţa modurilor cu microtonii (sferturi şi treisferturi de ton), formînd un univers sonor deosebit de cel al creaţiei culte clasice apusene ;

— acţiunea şi mobilitatea impresionantă a micromodurilor, de felul pentafoniilor, tetrafoniilor şi trifoniilor ; principiul după care acestea lucrează — principiul roţii — se arată deosebit de ingenios şi practic în procesul modulaţiei modale ;

— complexitatea sistemelor de cadenţe melodice, în care sînt implicate nu numai structurile modale, ci şi tempourile (gradele de mişcare) ;

— rolul determinant şi relevant pe care-l îndeplinesc în moduri „sunetele stăpînitoare", sunetele ce constituie pilonii melodiei ;

— uşurinţa mixării modurilor de structuri diferite (diatonic + diatonic sau diatonic + cromatic etc.) ;

— existenţa şi viabilitatea modurilor cromatice (2 şi 6) caracteristice muzicii populare răsăritene, dar inexistente în sistemul modal apusean.

Conchizînd, prin studii comparate de muzică bizantină (psaltică) şi folclorică, s-ar putea reconstitui arta muzicală românească din veacuri mai îndepărtate, despre care cunoaştem atît de puţine lucruri.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Cap. XI

MODURILE POPULARE HEPTACORDICE

Principii teoretice generale

În creaţia populară au apărut şi s-au dezvoltat variate formaţiuni modale heptacordice (de şapte sunete), care păstrează pe un mare arc — în timp şi spaţiu — frumuseţea şi originalitatea ce le sînt caracteristice.

Pe plan componistic, ele constituie sursa unor capacităţi expresive la care au apelat aproape totdeauna făuritorii de artă cultă, găsind într-însele inepuizabile mijloace de exprimare, ca pornind dintr-un izvor de artă de mare forţă şi viabilitate : cîntul popular.

Pentru studierea modurilor populare heptacordice, pornim de la cîteva principii teoretice generale, şi anume :

— *aşezarea lor în categoria de moduri diatonice şi cromatice ;*

— *echilibrul funcţional armonico-expresiv al sunetelor componente ;*

— *modalităţile de constituire a modurilor populare pe diferite sunete* (introducerea lor în circuitul creaţiei culte).

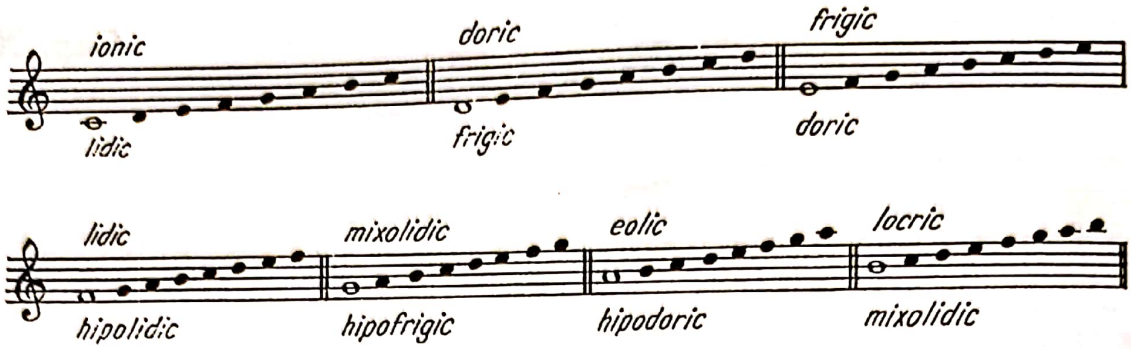
1. Moduri populare diatonice şi cromatice

Ca structură, modurile populare heptacordice formează două categorii distincte : *diatonice* şi *cromatice.*

a) *Modurile populare diatonice* sînt în număr de 7, scările lor — ca ordine interioară — avînd sunetele dispuse prin tonuri şi semitonuri diatonice.

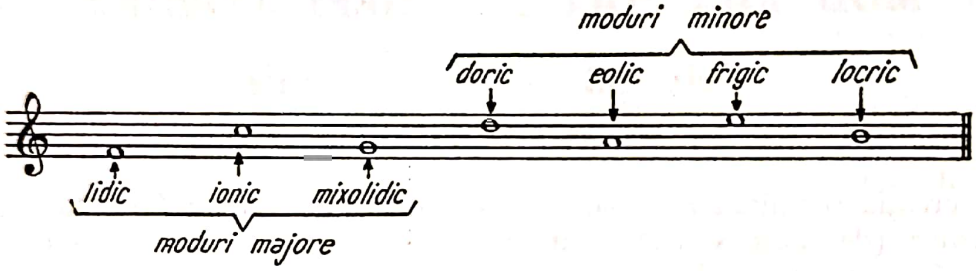
Ele poartă fie denumirile medievale, fie pe cele antice greceşti [1], coincizînd ca factură sistemelor ce se formează pe cele 7 trepte ale scării muzicale naturale, astfel :

[1] În tratatul de faţă folosim terminologia medievală a modurilor, fiind cea mai răspîndită în literatura de specialitate.



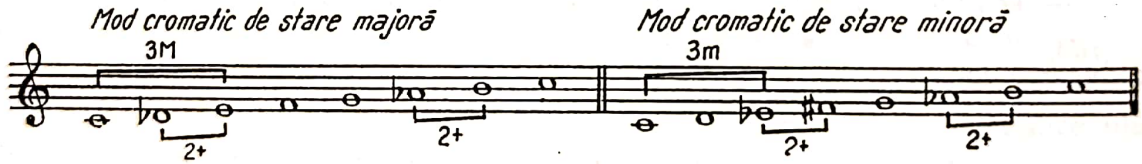
Dintre modurile diatonice, trei sînt de *stare majoră* (ionicul, lidicul şi mixolidicul), avînd treapta a III-a la interval de terţă mare faţă de tonică, iar patru sînt de *stare minoră* (doricul, frigicul, eolicul şi locricul), avînd treapta a III-a la interval de terţă mică faţă de tonică.

Materialul sonor al tuturor modurilor populare diatonice se aşază în întregime în ordinea naturală (din cvintă în cvintă perfectă) ; de aceea, ele se consideră *moduri naturale :*



b) *Modurile populare cromatice,* în număr nedefinit, au drept caracteristică prezenţa secundei mărite în structură[1], prin care se deosebesc esenţial faţă de sistemele tonale cromatice — alcătuite din succesiuni de semitonuri.

Ca şi modurile diatonice, modurile cromatice sînt de două feluri : de *stare majoră* — cînd au treapta a III-a la interval de terţă mare faţă de tonică ; şi de *stare minoră* — cînd au treapta a III-a la interval de terţă mică faţă de tonică. De exemplu :



Materialul sonor al modurilor populare cromatice nu se aşază în întregime în ordinea naturală (din cvintă în cvintă perfectă), fiind alcătuit din elemente diatonice şi unul sau mai multe elemente cromatice.

Sunetele care creează raporturi cromatice în sistem — după cum s-a mai arătat — vin dinafara ordinei diatonice a celor 6 cvinte pitagoreice :

[1] Idee preluată din conceptul modal elin.

© 2025. GRAFOART

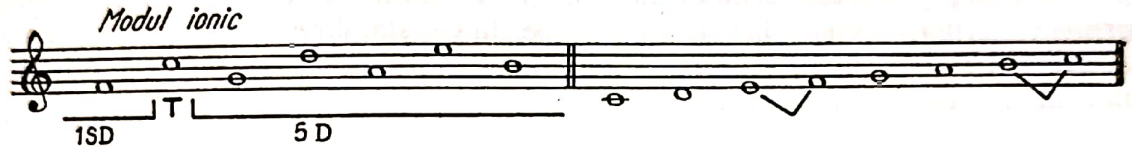
Scanned with OKEN Scanner

2. Echilibrul funcţional armonico-expresiv al sunetelor în modurile populare

Pentru stabilirea valenţelor de natură armonică şi expresivă ce posedă fiecare mod, se procedează prin analiza echilibrului dintre dominantele şi subdominantele proprii.

Principiul de la care se porneşte este următorul : *numărul de sunete aflate în regiunea dominantei, respectiv a subdominantei, determină un grad mai mare sau mai mic de echilibru funcţional armonico-expresiv al modului respectiv.*

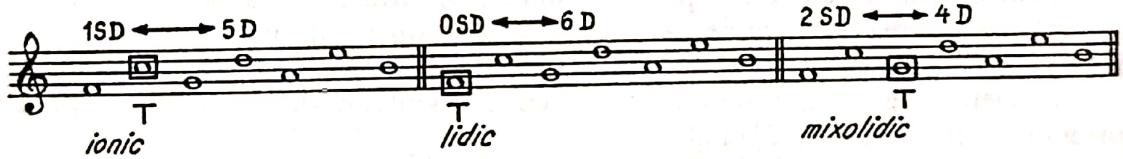
Modul cu echilibrul funcţional cel mai stabil — avînd în vedere ponderea deosebită a subdominantei — se consideră modul *ionic,* în care raportul dintre sunete, pe acest plan, se cuprinde în formula : la 1 subdominantă se contrapun 5 sunete din regiunea dominantei [1] :



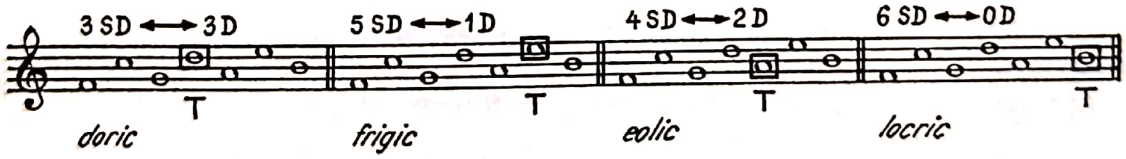
Faţă de modul *ionic,* celelalte moduri populare diatonice, avînd o altă repartiţie a sunetelor pe linia dominantelor şi subdominantelor, conţin o slăbire mai mare sau mai mică a echilibrului funcţional formulat mai sus.

Din punct de vedere expresiv, sunetele din regiunea dominantei reprezintă elementele de expansivitate ale modului, iar cele din regiunea subdominantei reprezintă elementele de depresivitate.

a) Raportul dintre dominante şi subdominante în *modurile de stare majoră :*



b) Raportul dintre dominante şi subdominante în *modurile de stare minoră :*



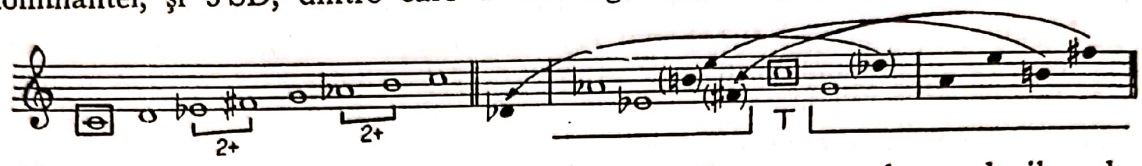
În modurile populare cromatice, raportul funcţional armonico-expresiv se determină şi prin sunete venind din regiunea îndepărtată a dominantelor, respectiv a subdominantelor, deci prin sunete care rup lanţul consecvenţei naturale (din cvintă în cvintă perfectă).

[1] Acesta constituie singurul raport în care toate sunetele modului, inclusiv subdominanta, rămîn fidele gravitaţional faţă de tonică. Forţa de atracţie deosebită a subdominantei rezultă şi din principiul rezonanţei naturale, ea generînd ca cvintă sunetul tonicii ; de aceea, efectul ei se cere anihilat pe planul mai multor dominante.

Scanned with OKEN Scanner

a) Mod cromatic *major* — 3 D şi 3 SD, dintre care 2 din regiunea îndepărtată a subdominantei :

b) Mod cromatic *minor* — 3 D, dintre care 2 din regiunea îndepărtată a dominantei, şi 3 SD, dintre care 1 din regiunea îndepărtată a subdominantei :



Tratînd problema echilibrului funcţional dintre sunetele modurilor după asemenea criterii, avem în vedere — pe lîngă stabilirea valenţelor armonice proprii fiecărui mod — sesizarea unor principii estetice care justifică utilizarea unui mod oarecare în opera de artă [1].

3. Constituirea modurilor populare pe alte sunete Armura modală

Sub influenţa travaliului tonal şi pornind de la necesitatea utilizării lor în creaţia cultă, modurile populare — diatonice şi cromatice —, care prezentau în viziunea antică şi medievală forme singulare (totdeauna pe aceeaşi tonică), au devenit transpozabile, putîndu-se deci constitui pe oricare dintre sunetele scării muzicale cromatice.

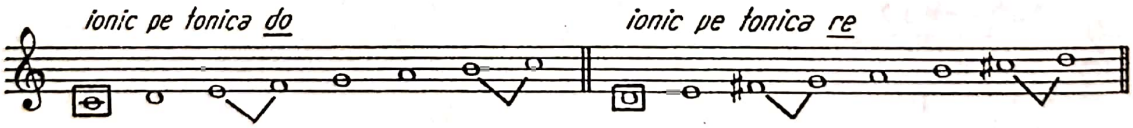
Pentru transpunerea lor pe alte sunete, se utilizează două procedee :

a) decalcarea sau copierea exactă a structurii intervalice a modului ce voim să transpunem pe sunetul dorit (principiul construcţiei simetrice) ;

b) deplasarea angrenajului funcţional al cvintelor de pe o tonică pe alta (principiul translaţiei funcţionale).

Aplicînd, spre exemplu, ambele procedee la transpunerea modului ionic, cu tonica *do,* pe tonica *re,* vom obţine :

a) prin transpunerea structurii intervalice arhetip :



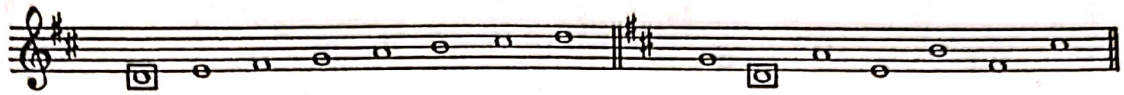
b) prin deplasarea angrenajului funcţional modal (cvintelor) pe noua tonică :

[1] Raportul funcţional armonico-expresiv al sunetelor în moduri nu contravine funcţionalităţii melodice descrise în introducerea la studiul modurilor, întrucît decurge din conceptul de tonalitate, care are în vedere utilizarea modurilor populare şi în creaţia cultă.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Şi într-un caz şi în celălalt apare nevoia utilizării *armurii modale,* prin care se înţelege trecerea la cheie a alteraţiilor constitutive ale modului [1].



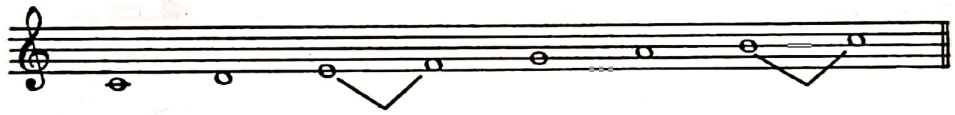
A. MODURILE POPULARE DIATONICE

Principii teoretice aplicate la cîntul popular românesc

Fiecare mod popular diatonic posedă caracteristici aparte de structură şi o funcţionalitate specifică a sunetelor componente, de studiul cărora ne vom ocupa în capitolul de faţă, urmînd ordinea : *modurile diatonice de stare majoră* (ionic, lidic, mixolidic) şi *modurile diatonice de stare minoră* (eolic, doric, frigic, locric).

1. Modul ionic

Modul popular ionic este un mod natural de stare majoră, avînd scara următoare (constituire pe sunetul *do*) :



Caracteristicile de structură ale modului

— tonurile se află între treptele I—II ; II—III ; IV—V ; V—VI ;
— semitonurile se află între treptele III—IV ; VII—VIII.

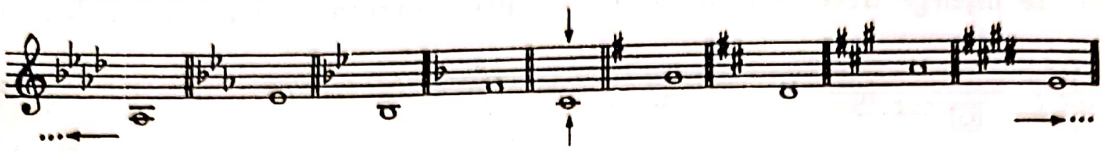
În comparaţie cu gamele sistemului tonal, ionicul este identic ca structură cu majorul natural.

---

[1] Problema dacă alteraţiile constitutive ale modului trebuie să apară la armură sau pe parcurs este numai de natură grafică ; de aceea, unele lucrări folosesc armura modală, iar altele nu. În culegerile sale, Bartok — spre exemplu — nota pe parcurs şi elementele din armură (vezi *Cîntece poporale româneşti din Comitatul Bihor* — Ediţia Academia Română), pe cînd alţi folclorişti (Ilarion Cocişu, Emilia Comişel etc.) notează la armură toate elementele constitutive ale modului — fie ele diatonice sau cromatice. Există şi o a treia posibilitate, şi anume, aceea de a trece la cheie armura tonală, iar pe parcurs caracteristicile modale, aşa cum se obişnuieşte în prelucrarea armonică a melodiilor modale (creaţia cultă). Firesc ar fi ca în toate cazurile — dată fiind utilizarea pe scară largă a modurilor populare în creaţia cultă — să se practice *armura modală diatonică,* după principiul că în armură se trec elementele în ordinea lor pitagoreică (din cvintă în cvintă perfectă), pe parcurs urmînd a se nota numai elementele cromatice (principiu valabil şi în tonalitate, de unde provine ideea de armură).

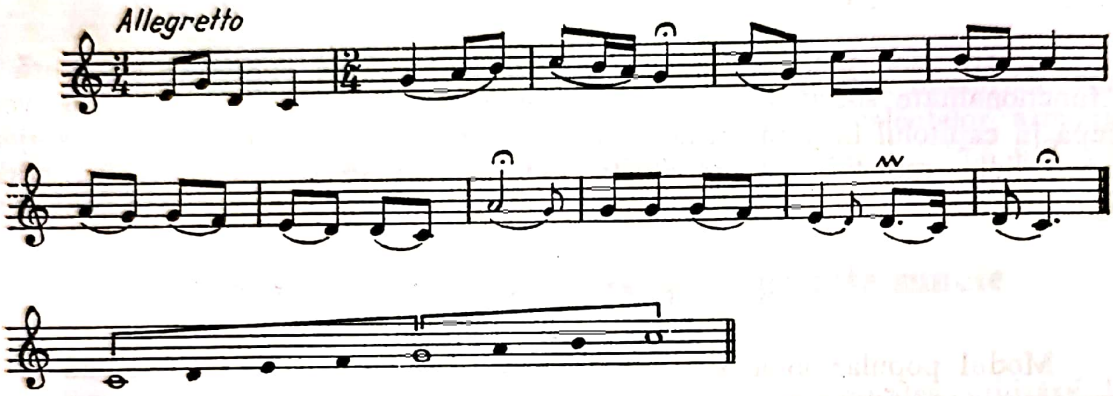
Scanned with OKEN Scanner

Constituirea modului ionic pe alte sunete comportă armurile respective :[1]



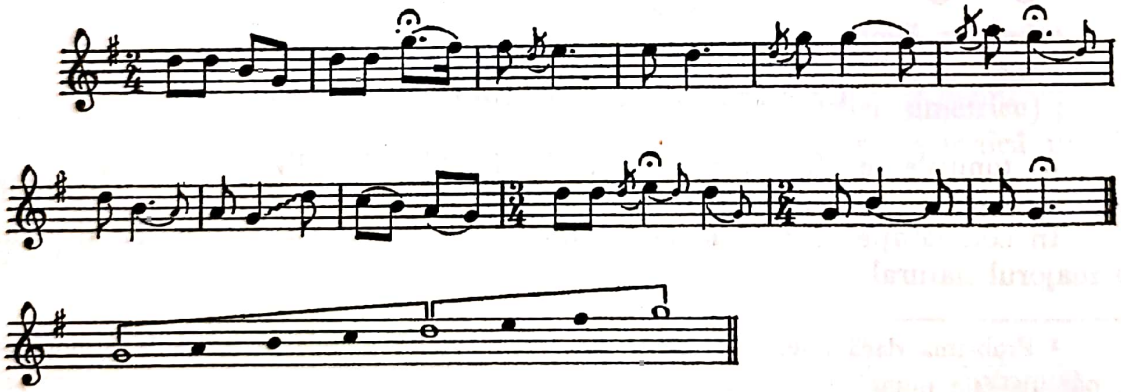
Cîteva exemple din cîntul popular românesc ne vor evidenţia unele cadenţe şi formule melodice specifice modului ionic, ce constituie elementele sale principale de diferenţiere faţă de majorul tonal, cu care este identic ca scară sonoră.

BATE MURGUL DIN PICIOR — „200 cîntece şi doine"



— tonica modului : *do ;* dominanta modului : *sol ;*
— cadenţe pe sunetele : *sol, la, do* (finală).

MARĂ, PE MARGINEA TA — „200 cîntece şi doine"



— tonica modului : *sol ;* dominanta modului : *re ;*
— cadenţe pe sunetele : *re, sol* (finală).

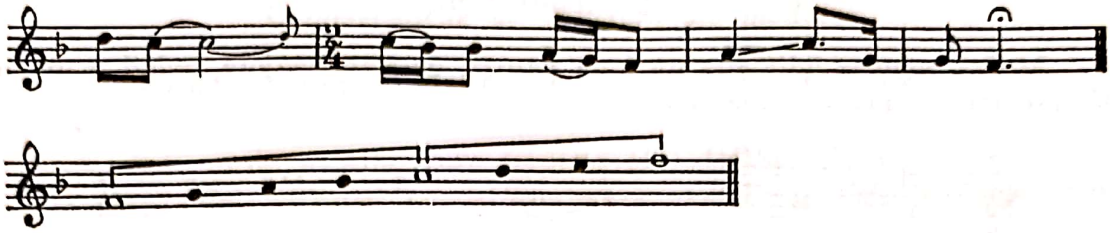
FRUNZĂ VERDE MĂRGĂRIT — Culegere C. Brăiloiu [2]

[1] În schemă se trec numai tonicile modului (treapta I) şi armura modală corespunzătoare.

[2] După Em. Comişel. *Folclor muzical.* op. cit.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

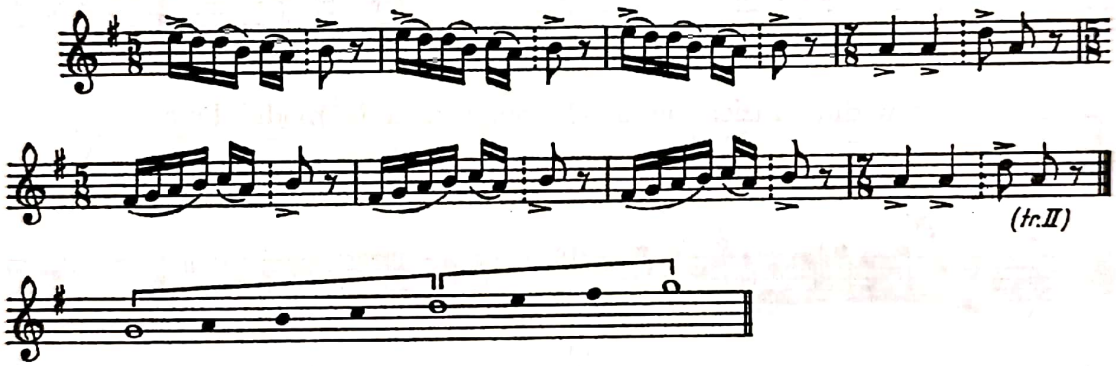


— tonica modului : *fa ;* dominanta modului : *do ;*
— cadenţe pe sunetele : *do, fa* (finală).

Ca principiu, cadenţele interioare şi finale se fac pe tipar specific modal — spre exemplu, de la treapta a II-a la treapta I [1] :

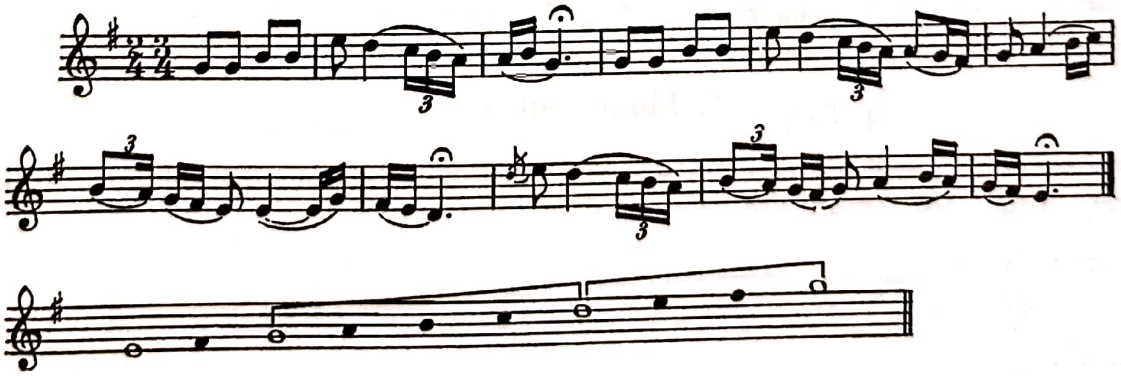
Cadenţările excepţionale pe alte trepte ale modului (în special cea pe treapta a II-a) îndepărtează şi mai mult modul de identitatea lui funcţională cu majorul tonal :

GHIMPELE (Oltenia) — Culegere Em. Comişel



Adesea ionicul se îmbină cu alte moduri populare, în special cu minorul eolic, ca în exemplul următor, în care se realizează mutaţia modală major-minor foarte frecventă în cîntul popular românesc :

OLTULE, OLTEŢULE — Culegere Ilarion Cocişiu



[1] În tonalitate, cadenţările melodice — mai ales cele finale — se fac prin treptele VII (sensibilă) şi V (dominantă) către I (tonică).

Scanned with OKEN Scanner

2. Modul lidic

Modul popular lidic este un mod natural de stare majoră, avînd scara următoare (constituire pe sunetul *fa*) :

Caracteristicile de structură ale modului

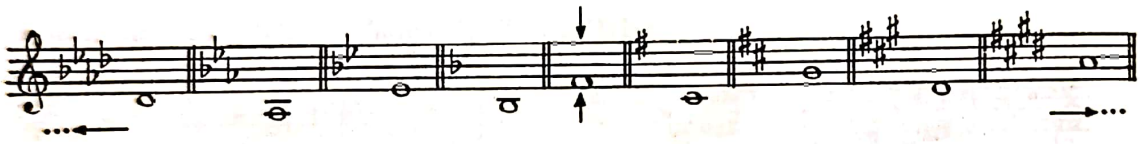
— tonurile se află între treptele : I—II ; II—III ; III—IV ; V—VI ; VI—VII ;

— semitonurile se află între treptele : IV—V şi VII—VIII ;

— intervalul principal ce caracterizează modul : *cvarta mărită* pe tonică *(cvarta lidică)*.

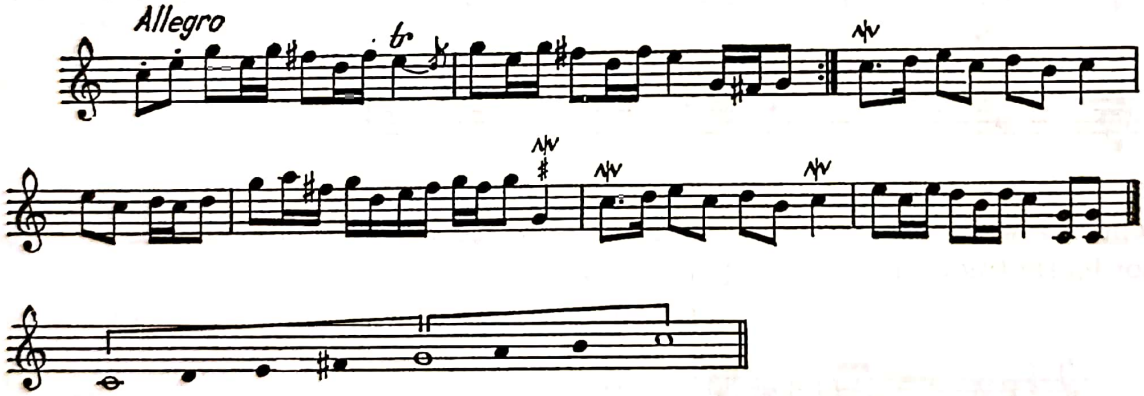
În comparaţie cu gamele sistemului tonal, modul este un major cu treapta a IV-a ridicată, ceea ce îi conferă un plus de expansivitate.

Constituirea modului lidic pe alte sunete comportă armurile respective :



Un exemplu din muzica populară românească în modul lidic :

Joc din Bihor[1]



3. Modul mixolidic

Modul popular mixolidic este un mod natural de stare majoră, avînd scara următoare (constituire pe sunetul *sol*) :

[1] Bartók, Béla. *Cîntece poporale româneşti din Comitatul Bihor*. Bucureşti, Ed. Academiei Române, 1913.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

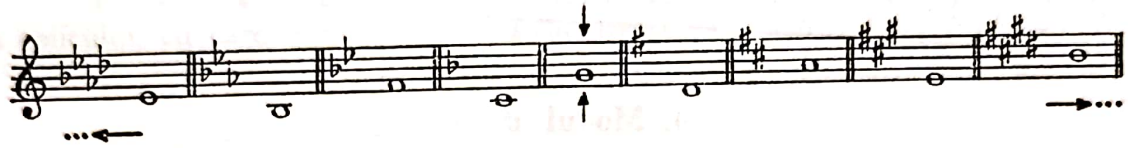
— tonurile se află între treptele I—II ; II—III ; IV—V ; V—VI ; VII—VIII ;

— semitonurile se află între treptele III—IV şi VI—VII ;

— intervalul principal ce caracterizează modul : *septima mică* pe tonică *(septima mixolidică)*.

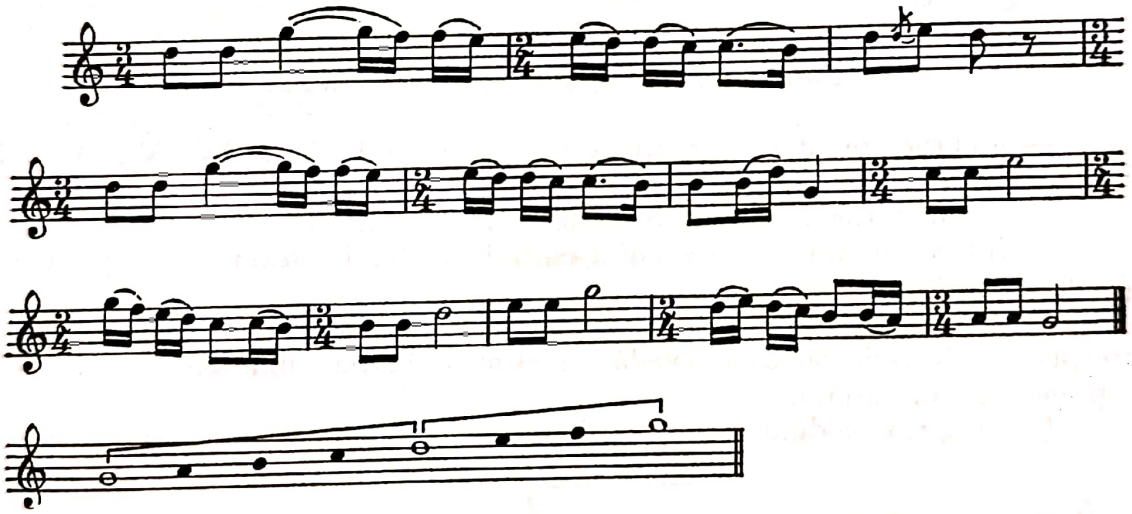
În comparaţie cu gamele sistemului tonal, modul este un major cu treapta a VII-a coborîtă, deci cu o nuanţă funcţională slăbită faţă de majorul natural.

Constituirea modului mixolidic pe alte sunete comportă armurile respective :



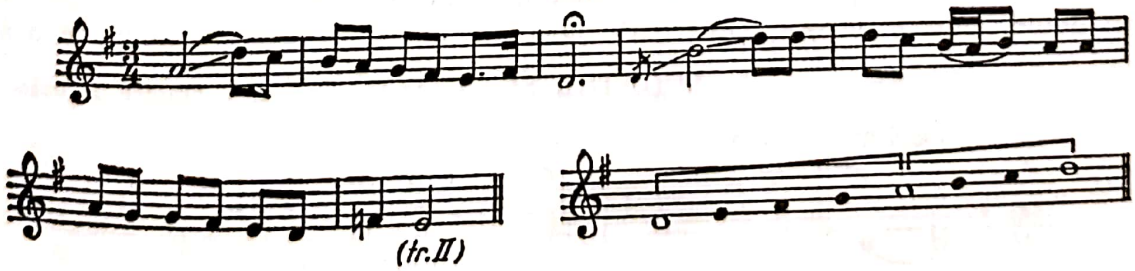
În cîntul popular românesc, modul mixolidic se întîlneşte adesea, fie în stare pură, fie în amestec cu alte formaţiuni modale .

PLÎNGE-MĂ, MAICĂ, CU DOR — „200 cîntece şi doine"



Melodie în modul mixolidic avînd cadenţă frigică pe treapta a II-a :

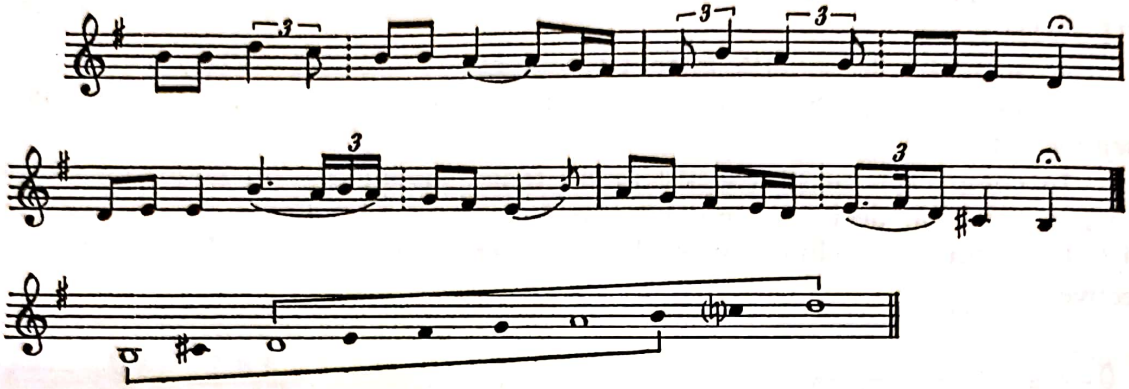
FRUNZULIŢĂ LOZIOARĂ — Culegere Ilarion Cocişiu



Scanned with OKEN Scanner

Melodie în modul mixolidic realizînd în final trecerea într-un minor eolic :

FRUNZULIȚĂ BOB NĂUT — Culegere Ilarion Cocișiu



4. Modul doric

Modul popular doric este un mod natural de stare minoră, avînd scara următoare (constituire pe sunetul *re*) :

Caracteristicile de structură ale modului

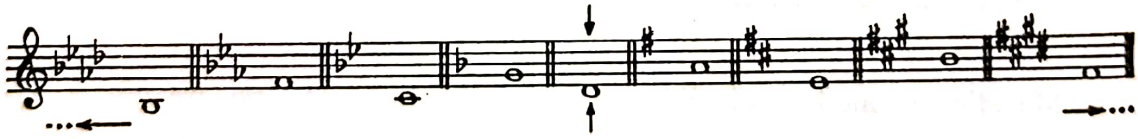
— tonurile se află între treptele : I—II ; III—IV ; IV—V ; V—VI ; VII—VIII ;

— semitonurile se află între treptele : II—III și VI—VII ;

— intervalul caracteristic principal al modului : *sexta mare* pe tonică *(sexta dorică)*.

În comparație cu gamele sistemului tonal, modul doric este un minor cu treapta a VI- ridicată, deci posedă un element în plus din zona expansivității față de minorul natural.

Constituirea modului doric pe alte sunete comportă armurile respective :

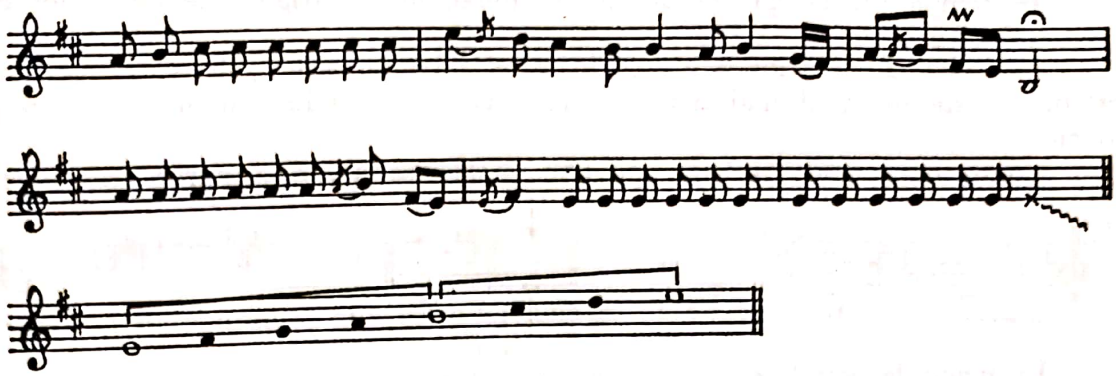


În cîntul popular românesc, modul doric se întîlnește adesea, mai ales în doine, cîntece de dor, cîntece de jale, precum și în unele melodii de dans :

BOGATUL ȘI SĂRACUL — „200 cîntece și doine"

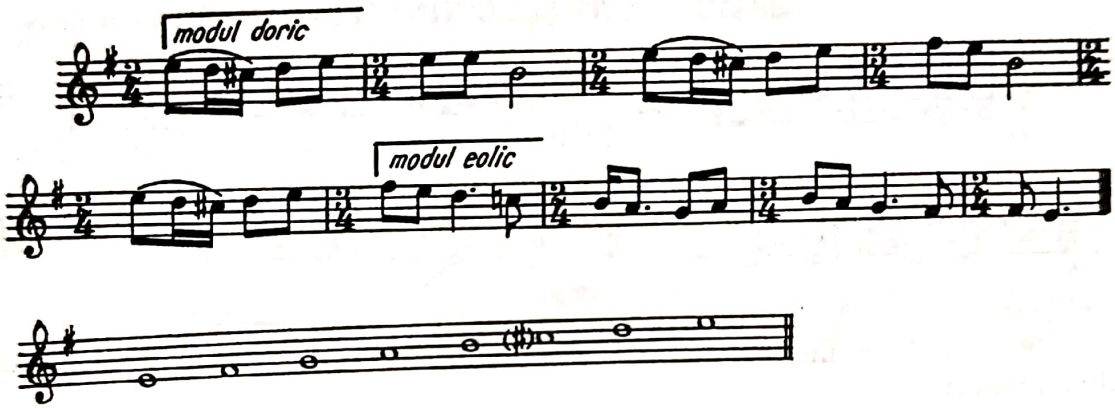
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner



Uneori, modul doric, prin trepte mobile, trece cu uşurinţă în zona modală a eolicului, cu care este înrudit ca structură, ca în exemplul de mai jos :

CÎNTEC VECHI — Colecţia V. Nicolescu şi C. Prichici [1]



5. Modul frigic

Modul popular frigic este un mod natural de stare minoră, avînd scara următoare (constituire pe sunetul *mi)* :

Caracteristicile de structură ale modului

— tonurile se află între treptele II—III ; III—IV ; IV—V ; VI—VII ; VII—VIII ;

— semitonurile se află între treptele I—II ; V—VI ;

— intervalul caracteristic principal al modului : *secunda mică* pe tonică *(secunda frigică).*

---

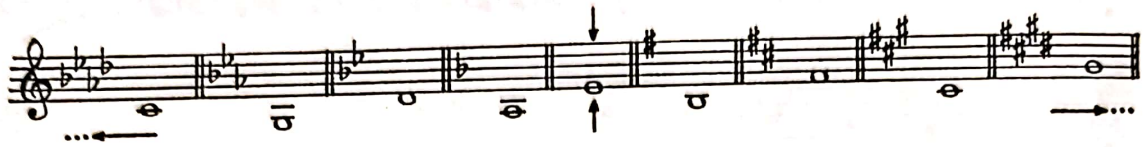
[1] Vasile D. Nicolescu şi Const. G. Prichici, *Cîntece şi jocuri populare din Moldova.* Ed. Uniunii Compozitorilor, 1963.

Scanned with OKEN Scanner

În comparaţie cu gamele sistemului tonal, modul frigic este un minor cu treapta a II-a coborîtă.

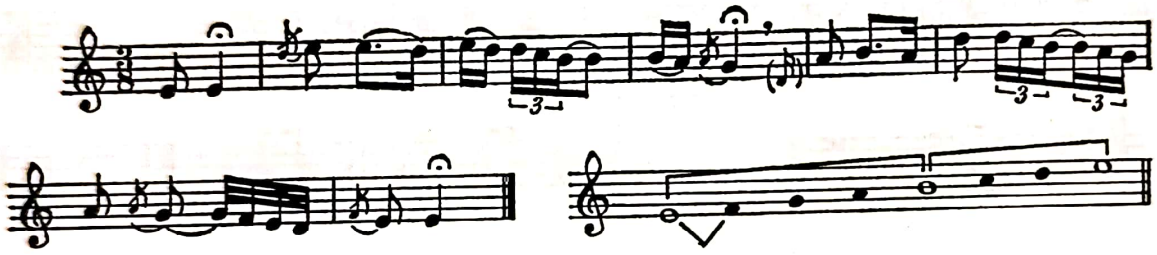
Majoritatea sunetelor sale aparţin zonei subdominantei ; de aceea, pe plan estetic el este un mod mai depresiv decît celelalte moduri minore (doricul şi eolicul).

Constituirea modului frigic pe alte sunete comportă armurile respective :



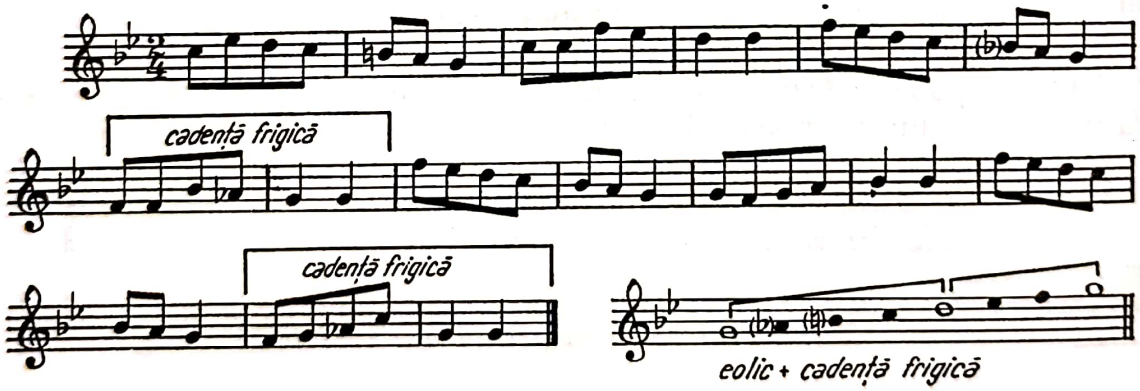
În melodiile populare, modul frigic se întîlneşte fie ca mod principal pentru întreaga desfăşurare melodică, fie în amestec cu alte moduri, fie în formule de cadenţă finală (cazul cel mai obişnuit). De altfel, frigicul se insinuează prin cadenţele lui în tot felul de structuri şi formaţiuni modale, constituind o caracteristică aparte a cîntului popular românesc .

BRAZI ÎNALŢI ŞI-NCETINAŢI — „200 cîntece şi doine"



Vom reda o melodie în care cadenţa frigică se insinuează în structurile altor moduri :

CINTEC POPULAR din Maramureş [1]



6. Modul eolic

Modul popular eolic este un mod natural de stare minoră, avînd scara următoare (constituire pe sunetul *la*) :

[1] Bartók Béla. *Însemnări asupra cîntecului popular.* Bucureşti, ESPLA, 1965.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

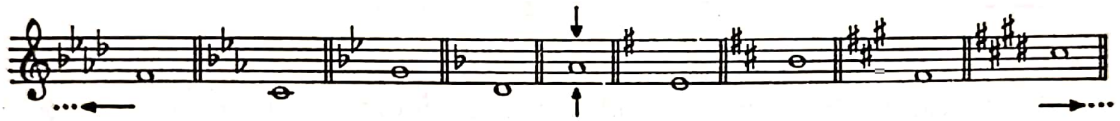
Caracteristicile de structură ale modului

— tonurile se află între treptele I—II ; III—IV ; IV—V ; VI—VII ; VII—VIII ;

— semitonurile se află între treptele II—III ; V—VI.

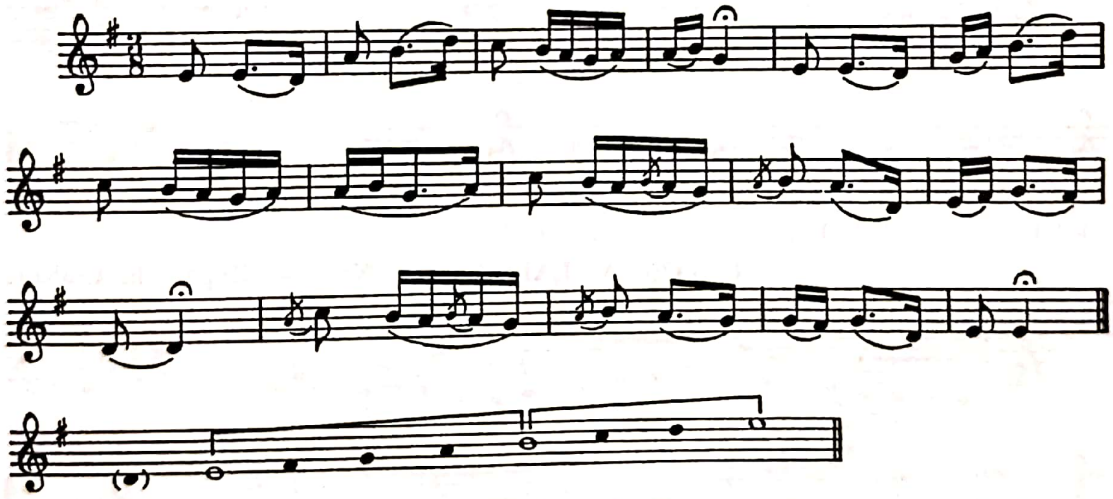
În comparaţie cu sistemele tonale, eolicul este identic — ca scară — cu minorul natural.

Constituirea modului eolic pe alte sunete comportă armurile respective (identice cu armurile minorului tonal) :



În mod apare subtonul (treapta a VII-a la interval de ton faţă de tonică), precum şi fomulele melodice şi cadenţiale specifice :

LA TOŢI LE-A CÎNTAT CUCU — Culegere Ilarion Cocişiu



7. Modul locric

Modul popular locric este un mod natural de stare minoră, avînd scara următoare (constituire pe sunetul *si*) :

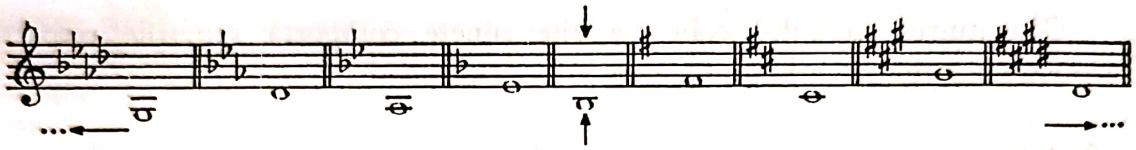
— tonurile se află între treptele II—III ; III—IV ; V—VI ; VI—VII ; VII—VIII ;

— semitonurile se află între treptele I—II şi IV—V ;

— intervalele caracteristice ale modului : *secunda mică* şi *cvinta micşorată* pe tonică.

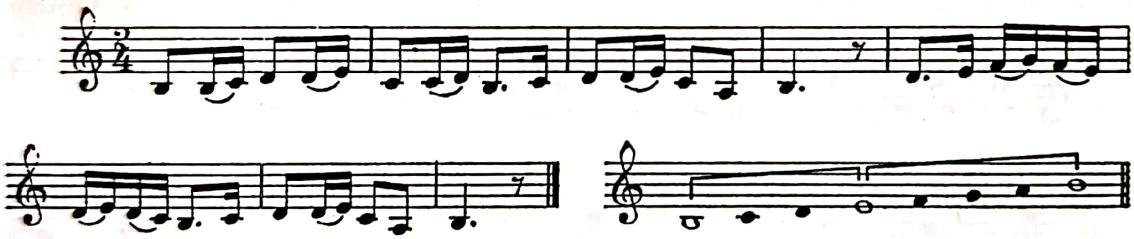
În comparaţie cu gamele sistemului tonal, modul locric este un minor cu treptele II şi V coborîte.

Constituirea modului loric pe alte sunete comportă armurile respective :

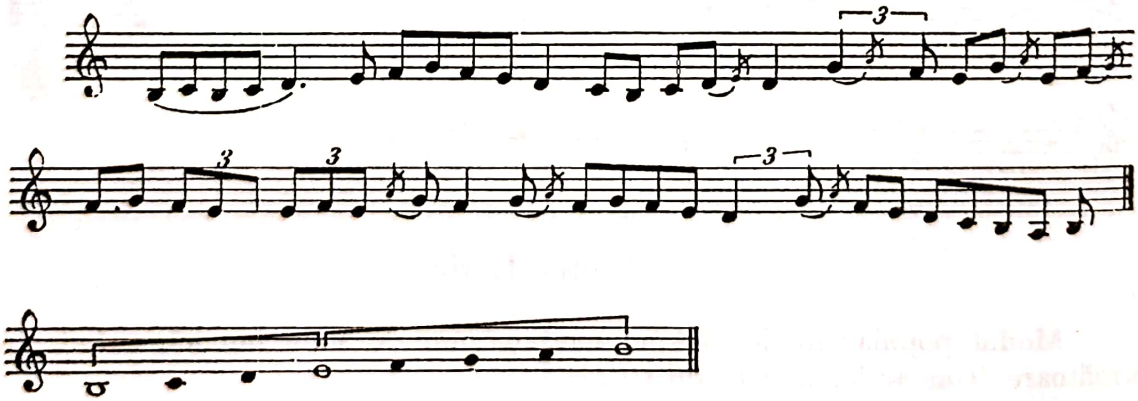


În literatura folclorică, modul locric se întîlneşte foarte rar, în puţine melodii, din cauza instabilităţii funcţionale a celor două sunete principale — tonica şi dominanta — care sînt în raport de cvintă micşorată :

DE-OI AVEA DE N-OI AVEA — Culegere G. Galinescu [1]



CÎNTEC VALAH din sec. XIX — După Gh. Ciobanu



*

[1] După Emilia Comişel. *Folclor muzical...* op. cit.

© 2025. GRAFOART

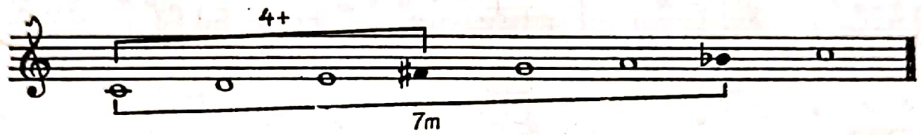
Scanned with OKEN Scanner

Moduri populare diatonice de factură mixtă

În cîntul popular românesc se întîlnesc, de asemenea, melodii ce au la bază moduri diatonice de factură mixtă, în care se îmbină organic elemente caracteristice ale unui mod cu cele aparţinînd altui mod, cum se va vedea din cele ce urmează.

a) *Modul lidico-mixolidic*

Dintr-o îmbinare organică (constitutivă) de elemente aparţinînd modului lidic şi celui mixolidic rezultă un mod diatonic mixt, a cărui scară are configuraţia următoare (constituire pe sunetul *do*) :



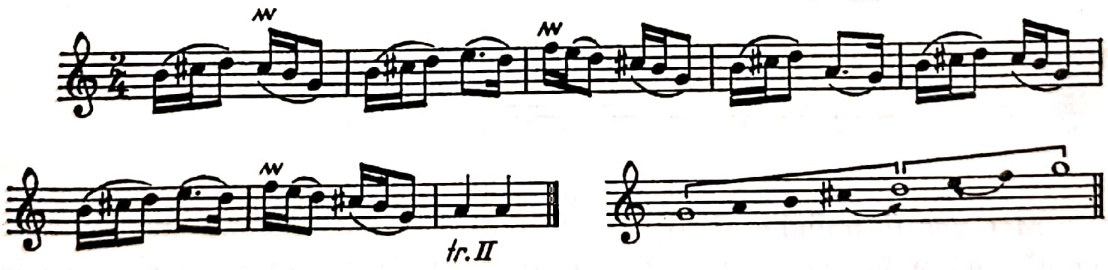
Caracteristicile intervalice ale modului sînt : *cvarta mărită* pe tonică — element modal lidic — şi *septima mică* pe tonică — element modal mixolidic.

Faţă de gamele sistemului tonal, modul este un *major cu treapta a IV-a ridicată şi a VII-a coborîtă,* avînd deci în partea inferioară un element funcţional expansiv (treapta a IV-a ridicată), iar în partea superioară unul depresiv (treapta a VII-a coborîtă).

Din cauza ridicării treptei a IV-a, diviziunea modală a octavei păstrează permanent formula : pentacord + tetracord (5+4) :

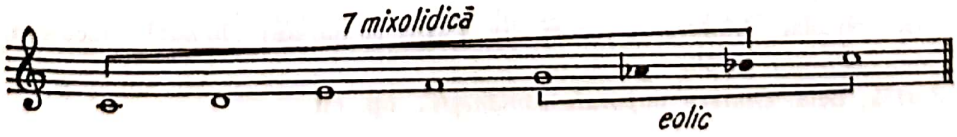
Un exemplu din creaţia românească utilizînd modul de mai sus :

Achim Stoia — TREI JOCURI DIN ARDEAL



b) *Modul mixolidico-eolic*

Un alt mod diatonic de factură mixtă este cel alcătuit din elementele caracteristice ale mixolidicului şi eolicului, avînd scara următoare (constituire pe sunetul *do*) :



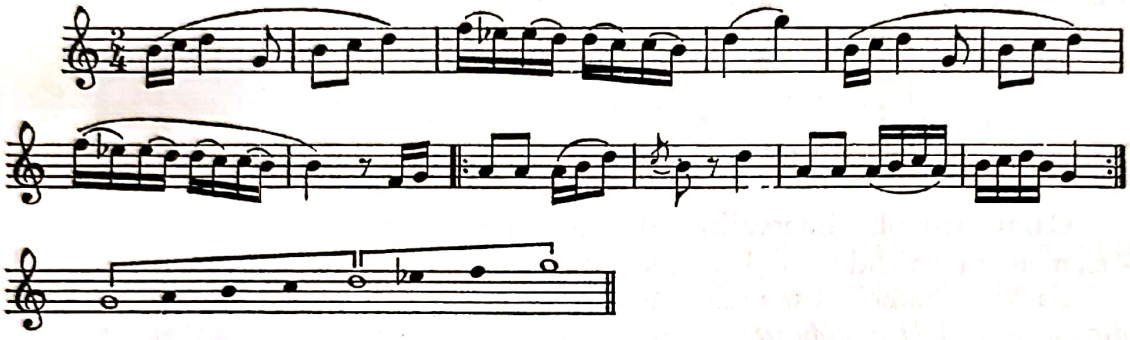
Scanned with OKEN Scanner

În mod, pentacordul de la bază *(do-sol)* este *major,* iar tetracordul superior *(sol—do)* provine din *minorul eolic.*

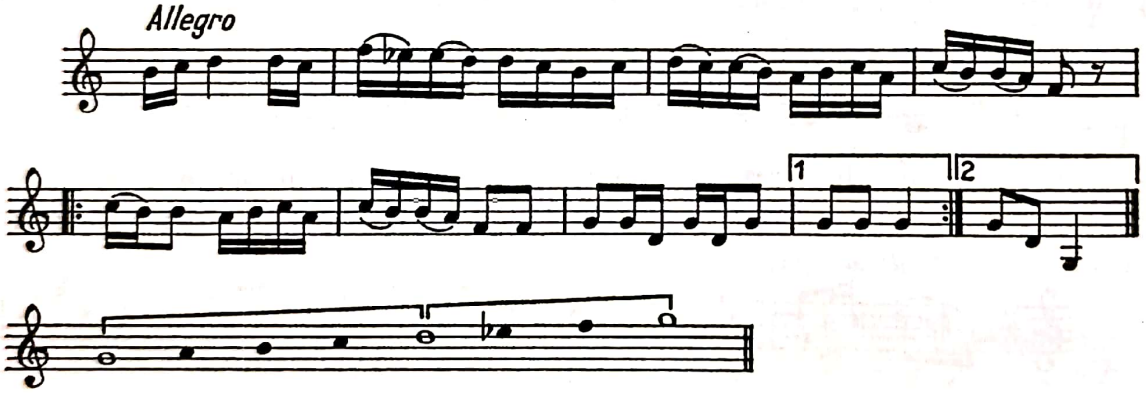
Față de gamele sistemului tonal, modul este identic cu *majorul melodic,* avînd în partea inferioară structura majorului natural, iar în partea superioară structura minorului natural (major+minor).

Vom exemplifica și acest mod prin două melodii din creația populară românească :

CÎNTEC DIN BANAT — Culegere Nicolae Ursu[1]



MĂRUNȚELUL — Culegere Béla Bartók[2]



Mai pot fi întîlnite și alte moduri diatonice de factură mixtă ; ele se prezintă însă și în combinații organice, deosebit de originale, cu elemente din modurile cromatice, asemuindu-se — din acest punct de vedere — cu modurile psaltice descrise deja într-un capitol anterior.

*

[1] Ursu, Nicolae. *Cîntece și jocuri din Valea Almașului (Banat).* București, Editura Uniunii Compozitorilor, 1958.

[2] Bartók, Bèla. *Cîntece poporale românești...* op. cit.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

B. MODURILE POPULARE CROMATICE

În muzica populară românească — precum şi la alte popoare est-europene şi orientale — se dezvoltă în forme variate şi bogate *cromatismul modal,* caracterizat prin prezenţa uneia sau mai multor secunde mărite în structura modurilor.

Ca ordine interioară a sunetelor, modurile cromatice se divid — după cum s-a mai arătat — în două categorii distincte : *moduri de stare majoră* — cele care au treapta a III-a la interval de terţă mare faţă de tonică — şi *moduri de stare minoră* — cele care au aceeaşi treaptă la interval de terţă mică faţă de tonică [1].

Moduri cromatice de stare majoră

1. Majorul ionic cu treptele II şi VI coborîte

Un mod a cărui origine şi structură sînt tipic orientale — întîlnindu-se şi în muzica psaltică sub forma ehurilor II şi VI — îl constituie majorul ionic cu treptele II şi VI coborîte, avînd deci scara următoare (constituire pe sunetul *do*) :

Caracteristicile de structură ale modului

— cele *două secunde mărite* de pe treptele II şi VI, precum şi intervalele lor complementare — septimele micşorate de pe treptele III şi VII ;

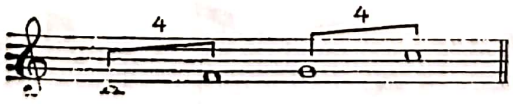
— *terţa micşorată* de pe treapta a VII-a, interval frecvent în muzica arabă (terţa arabă), cu intervalul ei de răsturnare, *sexta mărită* de pe treapta a II-a ;

— *cvarta micşorată* de pe treapta a III-a, cu intervalul ei de răsturnare, *cvinta mărită* de pe treapta a VI-a ;

— cele *patru semitonuri diatonice* de pe treptele I, III, V şi VII şi *unicul ton* de pe treapta a IV-a.

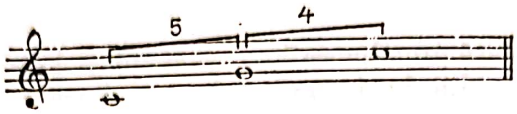
Diviziunea modală a octavei poate lua două forme :

a) tetracord + tetracord



[1] Modurile populare cromatice nu mai poartă — în teorie — denumiri proprii ; de aceea — pentru identificarea lor — ne servim de cele diatonice, la care vom adăuga alterările cromatice ale treptelor modului respectiv. Procedînd astfel, păstrăm — teoretic vorbind — o punte de legătură între sistemele diatonice şi cele cromatice ale cîntului popular.

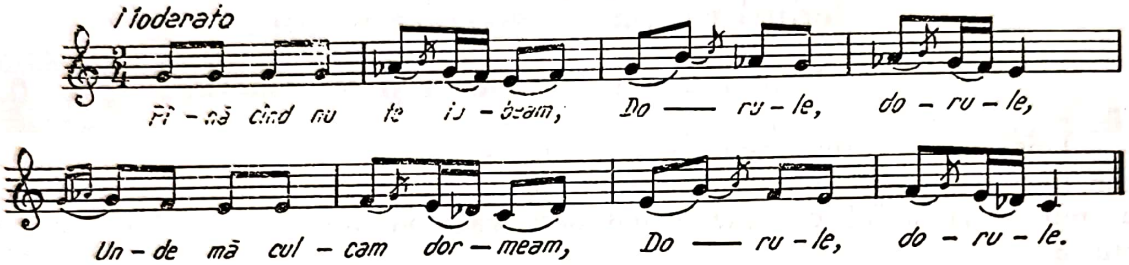
b) pentacord + tetracord



Melodiile care au la bază un asemenea mod cromatic sînt de o expresie aparte, apropiată de frumuseţile dansului, poeziei şi povestirilor vechi orientale, contrastînd evident cu muzica modală diatonică a apusului.

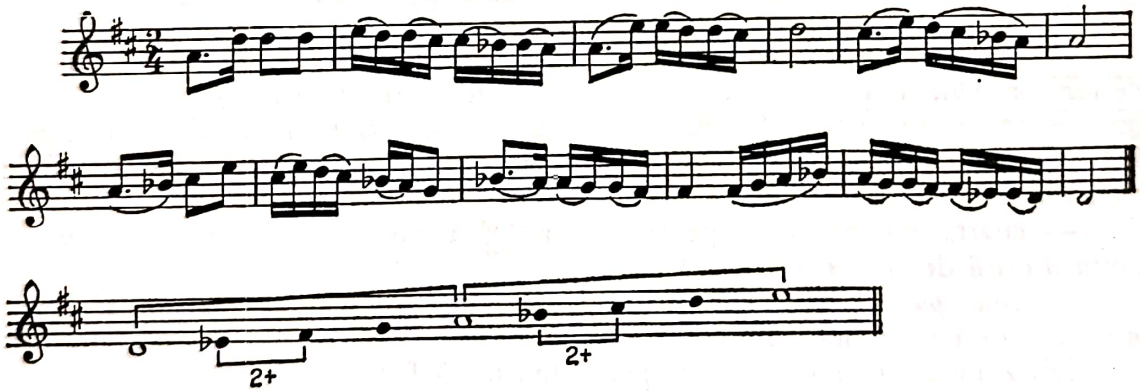
În zona folclorică de sud-est a ţării noastre, acolo unde contactul cu muzica orientului a fost mai aproape, întîlnim vechi melodii folosind modul cromatic descris mai sus :

Anton Pann — PÎNĂ CÎND NU TE IUBEAM[1]

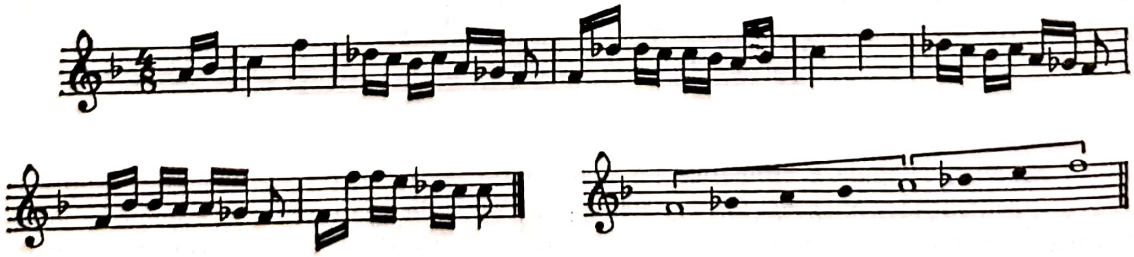


Vom da în continuare şi un exemplu în care se poate observa cum acţionează în cîntul popular *principiul roţii* (*trohos*) — întîlnit în cîntarea psaltică şi realizat aici pe fondul unui mod cromatic cu două secunde mărite (de fapt, micromod cromatic) :

LA ŢARIGRAD — Melodie populară



G. Bazavan — CÎNTEC POPULAR DOBROGEAN



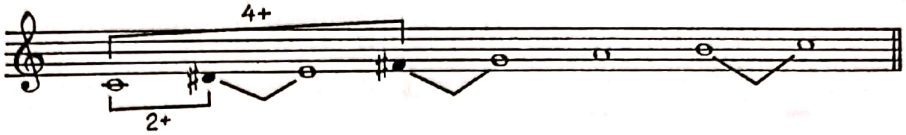
[1] După Emilia Comişel. *Folclor muzical*... op. cit.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

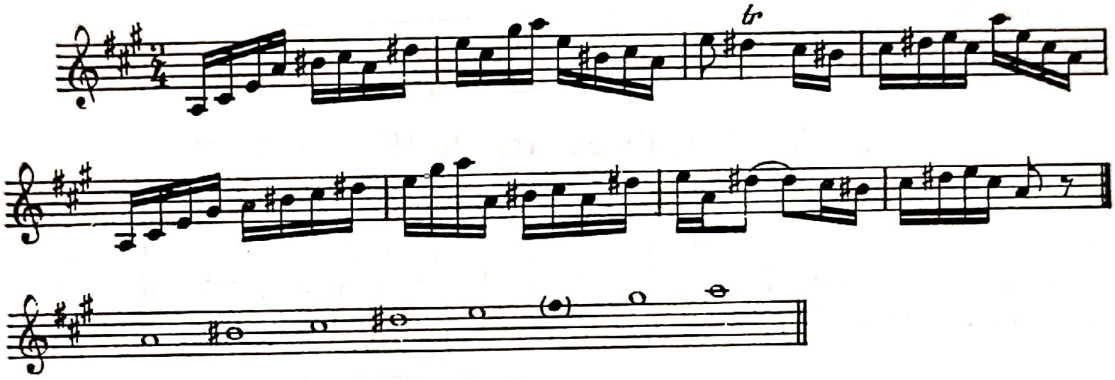
2. Majorul lidic cu treapta a II-a urcată

Un mod cromatic circumscris la o arie de răspîndire est-europeană îl constituie majorul lidic cu treapta a II-a urcată, îmbinînd deci organic elementul specific cromatic (2+) cu elementul caracteristic modului lidic (4+) :



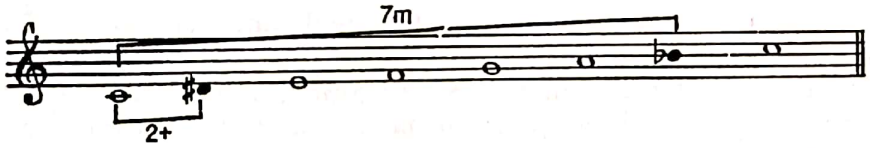
Un astfel de mod deţine o expansivitate sporită faţă de majorul lidic, avînd încă un element de sensibilizare melodică ascendentă — treapta II urcată :

Teodor Rogalski — TREI DANSURI ROMÂNEŞTI



3. Majorul mixolidic cu treapta a II-a urcată

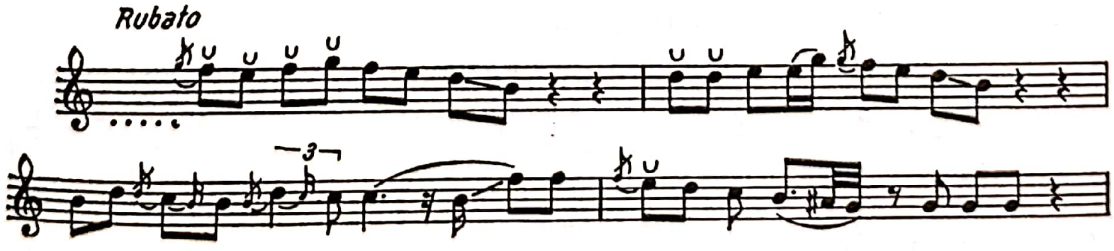
O altă formaţiune modală cromatică o constituie majorul mixolidic cu treapta a II-a urcată (elementul modal specific) :



Principalele caracteristici ale modului sînt *secunda mărită* şi *septima mică* (mixolidică) pe tonică.

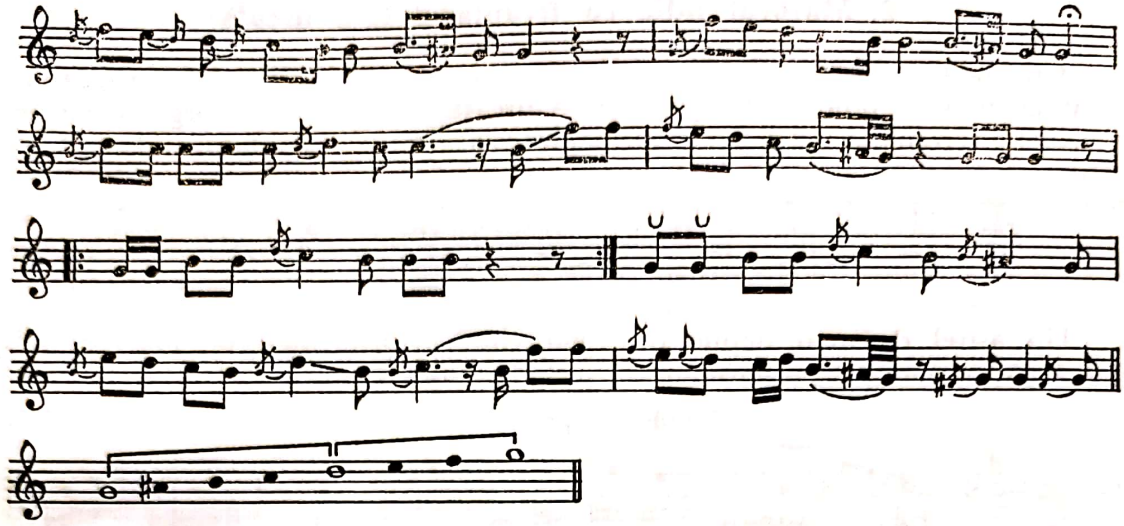
Pe plan estetic, elementul de expansivitate şi sensibilizare din regiunea inferioară a modului (treapta a II-a urcată) are drept contrapondere pe cel depresiv din regiunea superioară (treapta a VII-a coborîtă) :

ŞARPELE — Cîntec popular din reg. Bucureşti [1]



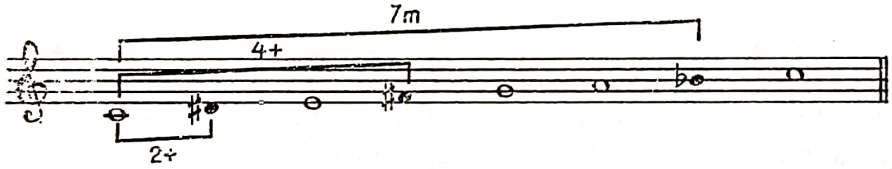
[1] *Vechi cîntece de viteji*. Culegere alcătuită sub îngrijirea Institutului de Folclor. Bucureşti, ESPLA, 1956.

Scanned with OKEN Scanner



4. Majorul mixolidic cu treptele II şi IV urcate

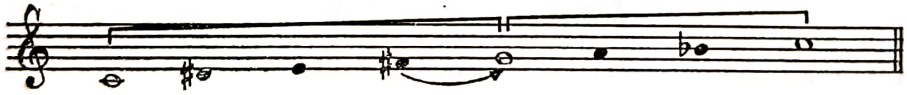
Un mod cromatic deosebit de caracteristic creaţiei populare româneşti, alcătuit din elemente ale modului lidic (4+) şi celui mixolidic (7m), precum şi din elementul cromatic specific (2+), îl constituie majorul cu treptele II şi IV urcate şi cu a VII-a coborîtă (constituire pe sunetul *do*) :



Caracteristicile principale ale acestui mod sînt : *secunda mărită, cvarta mărită* şi *septima mică* pe tonică.

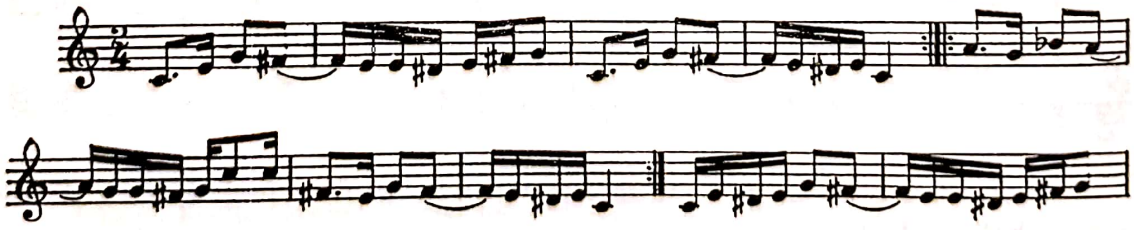
Pe lîngă alte intervale mărite şi micşorate, modul mai posedă o *sextă micşorată* pe treapta a II-a şi răsturnarea ei, *terţa mărită,* de pe treapta a VII-a.

Diviziunea modală a octavei ia aici forma pentacord + tetracord :



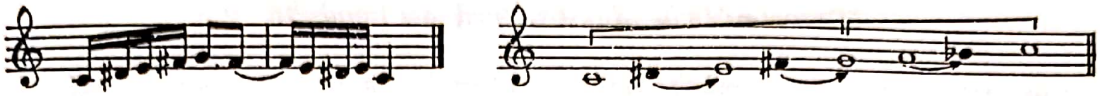
Faţă de majorul mixolidic, modul are în regiunea inferioară două elemente expansive (treptele II şi IV urcate) :

HORA DIN CARTAL — Colecţia Pompiliu Pîrvescu



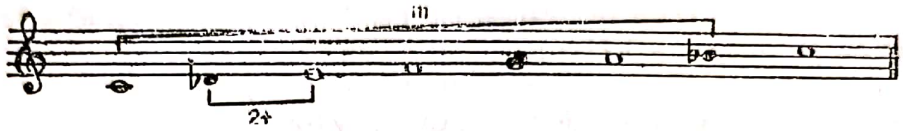
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

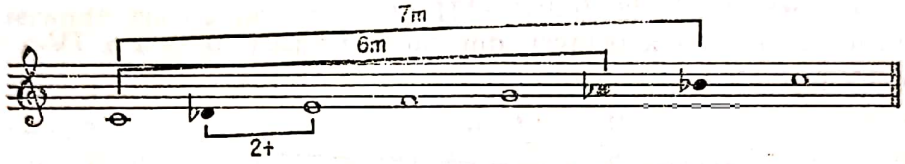


Mai pot fi întîlnite şi alte moduri cromatice de stare majoră în cîntul popular românesc, dintre care vom menţiona (prezentare schematică) :

— majorul ionic cu treptele II şi VII coborîte



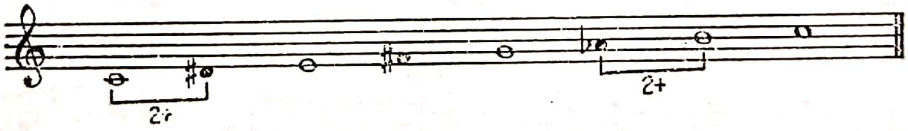
— majorul ionic cu treptelc II, VI şi VII coborîte



— majorul ionic cu treapta a II-a urcată şi a VI-a coborîtă

— majorul lidic cu treapta a II-a urcată şi cu treptele VI şi VII coborîte

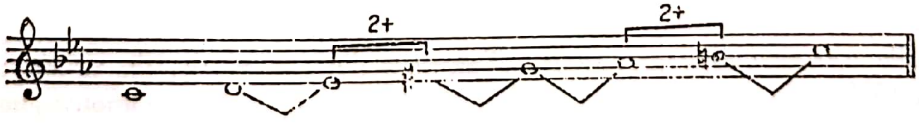
— majorul lidic cu treapta a II-a urcată şi a VI-a coborîtă



Moduri cromatice de stare minoră

1. Minorul eolic cu treptele IV şi VII urcate

Unul din modurile cromatice avînd o mare răspîndire în creaţia popoarelor est-europene şi mai ales a celor din Asia Mică şi Africa de Nord este *minorul eolic cu treptele IV şi VII urcate :*



Scanned with OKEN Scanner

Caracteristicile de structură ale modului

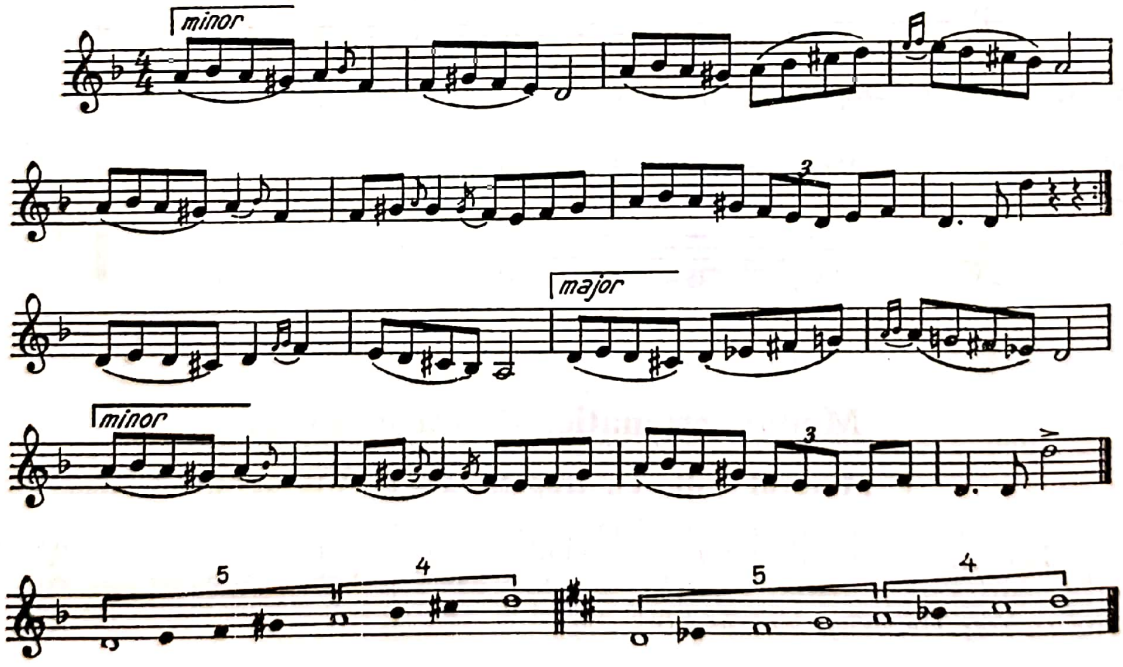
— cele *două secunde mărite* de pe treptele III şi VI ;
— în răsturnarea secundelor mărite apar *două septime micşorate,* pe treptele IV şi VII ;
— între treptele I şi IV se află *cvarta mărită,* cu răsturnarea ei *cvinta micşorată* de pe treapta a IV-a ;
— pe treapta a III-a se formează o *cvintă mărită,* cu răsturnarea ei *cvarta micşorată* de pe treapta a VII-a ;
— pe treapta a IV-a se mai formează şi o *terţă micşorată* (terţa arabă), cu răsturnarea ei *sexta mărită* de pe treapta a VI-a.

În mod există 4 *semitonuri diatonice* (II—III ; IV—V ; V—VI ; VII—VIII) şi numai *un singur ton* (I—II).

Diviziunea modală a octavei, din cauza ridicării treptei a IV-a, nu poate să aibă decît formula pentacord + tetracord :

Modul se întîlneşte în unele melodii împreună cu majorul cu două secunde mărite, cu care realizează o îmbinare cromatică de o atracţie aparte :

Anton Pann — SCOALĂ, PUICULIŢĂ, SCOALĂ [1]



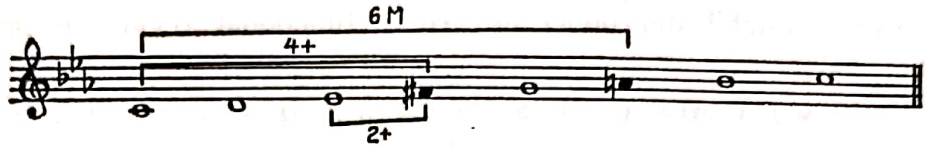
[1] Pann, Anton. *Cîntece de lume.* Transcrise din psaltică de Gh. Ciobanu. Bucureşti, ESPLA, 1955.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

2. Minorul doric cu treapta a IV-a urcată

Un alt mod cromatic întîlnit în creaţia populară românească este minorul doric cu treapta a IV-a urcată (constituire pe sunetul *do*) :

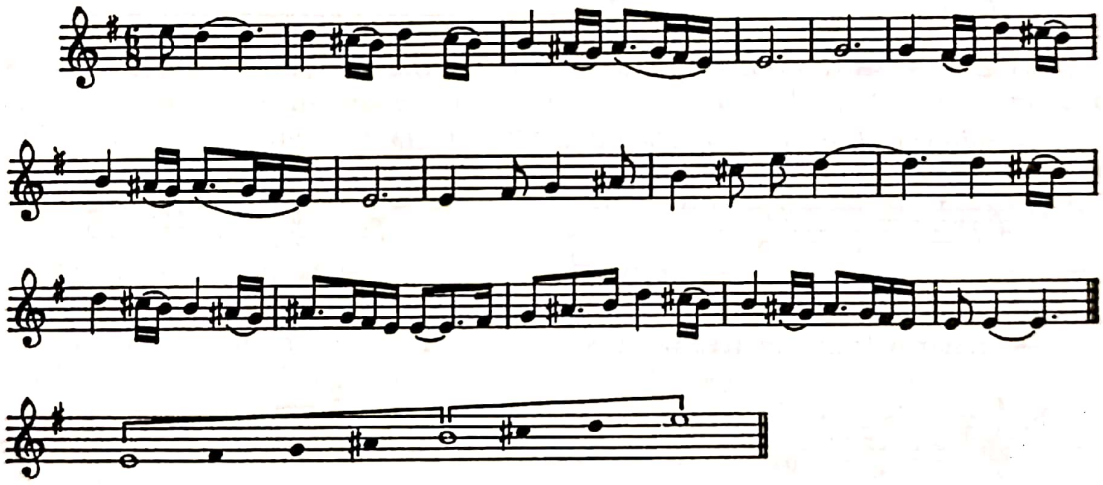


Caracteristicile de structură ale modului

— *secundă mărită* pe treapta a III-a (intervalul cromatic specific) ;
— *cvartă mărită* pe tonică ;
— *sextă mare* pe tonică, interval caracteristic minorului doric.

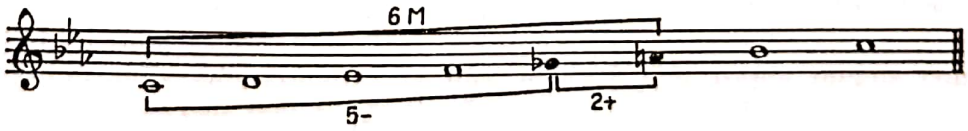
În comparaţie cu minorul doric, modul deţine în plus un element de expansivitate (treapta a IV-a urcată), ce constituie caracteristica sa nu numai pe plan structural, ci şi ca expresie :

SĂBĂRELUL — „Ia mai zi din frunză" [1]



3. Minorul doric cu treapta a V-a coborîtă

Un mod cromatic mai puţin obişnuit este minorul doric cu treapta a V-a coborîtă (constituire pe sunetul *do*) :



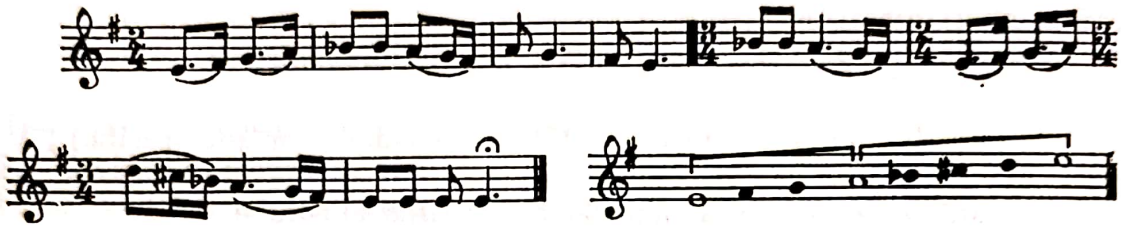
[1] *Ia mai zi din frunză*. Colecţie îngrijită de L. Paceag. Bucureşti, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor.

Caracteristicile de structură ale modului sînt *cvinta micşorată* şi *sexta mare* pe tonică. Prin coborîrea treptei a V-a, se formează şi *secunda mărită,* intervalul cromatic specific.

Din cauza relaţiei de cvintă micşorată dintre treapta a V-a şi tonică, sistemul se mai numeşte şi *mod micşorat.*

În literatura muzicală populară, acest mod se întîlneşte mai rar, reprezentînd un sistem instabil din punct de vedere funcţional (cvinta micşorată pe tonică) :

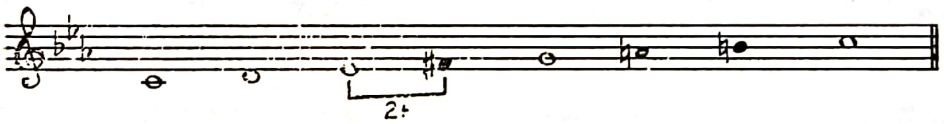
MULT MI-E DRAG ŞI-MI PARE BINE — „200 cîntece şi doine"



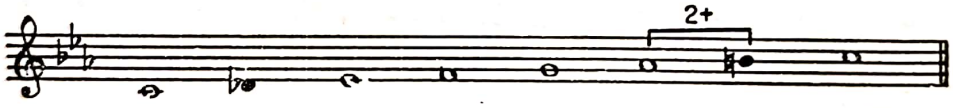
Mai pot fi întîlnite şi alte moduri cromatice de stare minoră în cîntul popular, dintre care vom menţiona (prezentare schematică) :

— minorul eolic cu teapta a IV-a urcată

— minorul doric cu treptele IV şi VII urcate



— minorul frigic cu treapta a VII-a urcată



Ca şi în sistemul modurilor *majore* cromatice, modificarea structurii modurilor *minore* cromatice priveşte în special treptele II, IV, VI şi VII, şi numai cu totul excepţional treapta a V-a (în cazul modurilor zise micşorate).

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Cap. XII

MODULAȚIA ÎN MODURI

Modulația în cîntul popular — prin care înțelegem părăsirea pe parcursul aceleiași melodii a unei formațiuni modale și intrarea în zona altei formațiuni modale — constituie un proces firesc, negîndit sau calculat ; de aceea, nu comportă momente speciale de pregătire.

Cu toate acestea, ea nu-și pierde cîtuși de puțin valoarea sa estetică, mai ales că mijloacele întrebuințate se arată deosebit de ingenioase și originale, fiind preluate și utilizate în creația cultă.

Procedeele polimodale, mutațiile modulatorii, progresiile, modurile cu transpoziție limitată (permutările micromodale), precum și alte asemenea *mijloace* de lucru, de un rafinament recunoscut în compoziție, au fost prefigurate — într-un fel sau altul — de către creația folclorică de pe diverse meridiane.

De remarcat că, aproape în toate cazurile, o modulație în cîntul popular este strîns legată de conținutul, sensul ideilor și sentimentelor pe care acesta le exprimă.

Principiul general care guvernează procesele modulatorii în cîntul popular constă în aceea că se pot schimba, cu ușurință, caracteristicile unei formațiuni modale prin cele ale altei formațiuni modale.

Un asemenea principiu, deosebit de activ în creația folclorică, a generat diverse procedee ca : inflexiunile (digresiunile) prin trepte mobile, paralelismul major — minor, contaminări și împrumuturi de la un mod la altul și chiar deplasarea funcțională (gravitațională) de pe un centru sonor pe altul (modulația în sensul ei autentic).

1. *Inflexiunile (digresiunile) în alte moduri prin trepte mobile* constituie unul din procedeele cele mai răspîndite în creația populară [1].

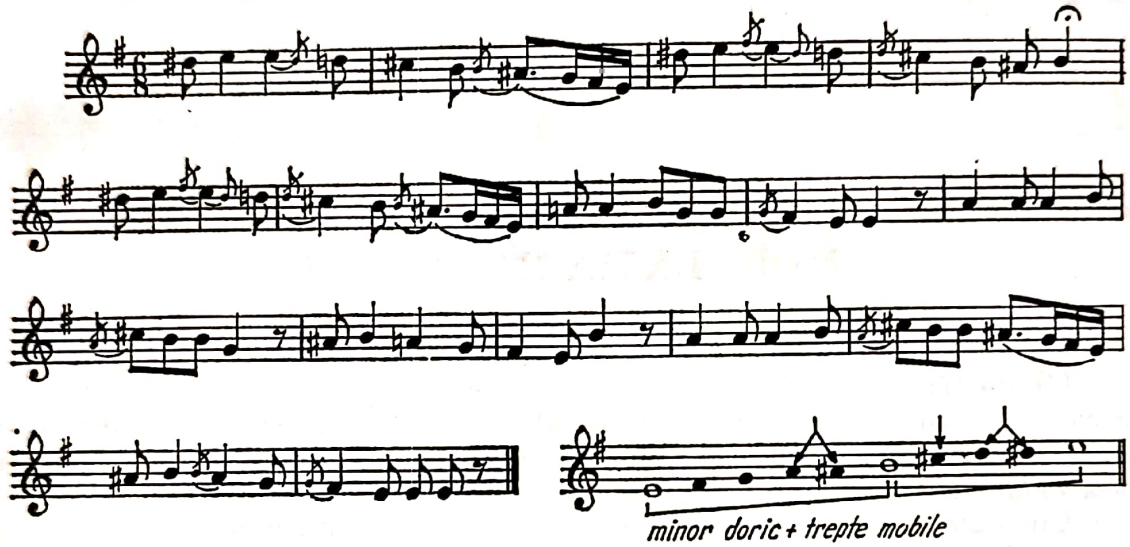
[1] O treaptă mobilă — în conceptul modal popular — poate să se miște în urcare sau coborîre la diferite intervale, cum sînt : 1/4 ton, 1/2 ton, 3/4 ton și chiar la unele neidentificabile.

Scanned with OKEN Scanner

Într-adevăr, principiul observat mai întîi în pentatonii, apoi la vechii greci lucrînd numai în interiorul tetracordului, iar ulterior — la medievali — producînd chiar schimbări de structuri modale de bază (vezi cîntul bizantin) acţionează pe o zonă de mai mare extensie şi cu mai mult efect în creaţia folclorică.

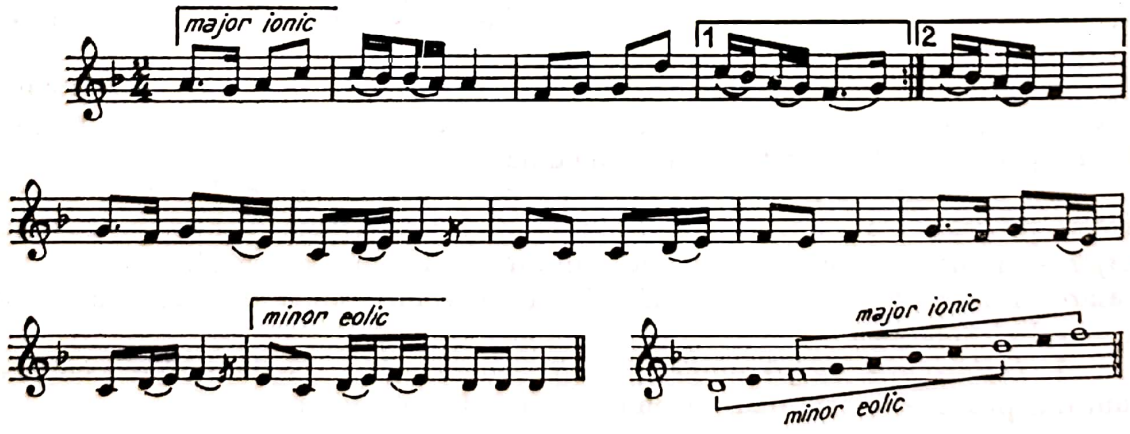
Vom urmări — spre exemplificare — o melodie în care *modul doric* ce-i stă la bază foloseşte mobilitatea treptelor IV şi VII, dîndu-i un caracter multimodal : minor cromatic (treapta a IV-a urcată), minor eolic (treapta a VII-a la interval de ton faţă de tonică), încheindu-se printr-o cadenţă de structură cromatică :

CÎNTEC SATIRIC DIN MOLDOVA — Colecţia V. Nicolescu şi C. Prichici



2. Un procedeu modulatoriu, întîlnit în cîntul popular românesc, îl constituie *trecerea de la un mod de stare majoră la modul paralel sau cel omonim de stare minoră, şi invers* (paralelismul major — minor), ca în melodiile de mai jos :

MĂ DUSEI LUNEA LA TÎRG — Colecţia G. Breazul [1]

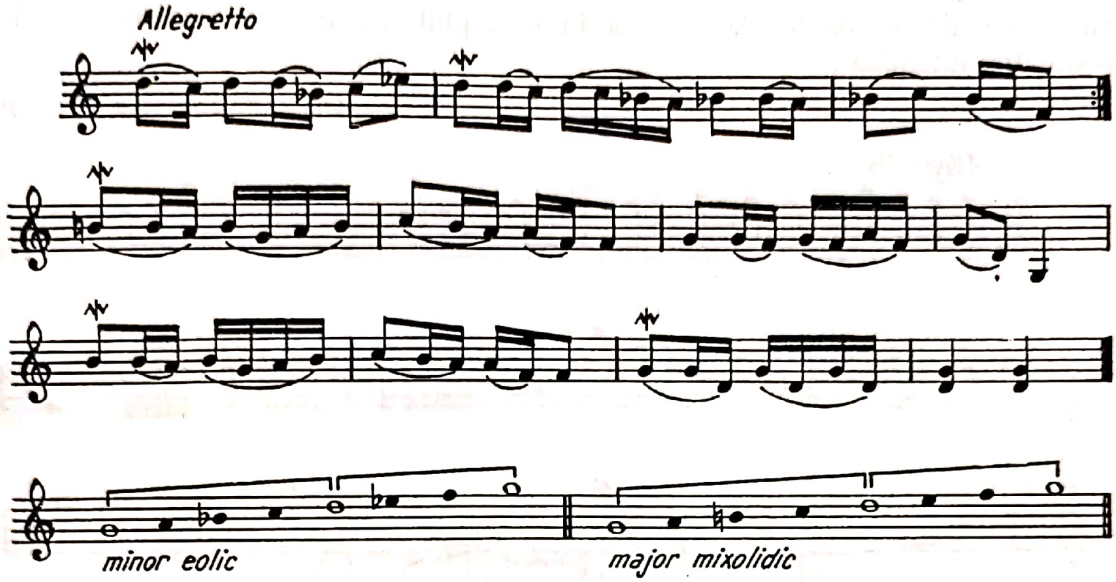


[1] Extras din *Muzica românească de azi*. Cartea Sindicatului Artiştilor instrumentişti din România, op. cit.

© 2025. GRAFOART

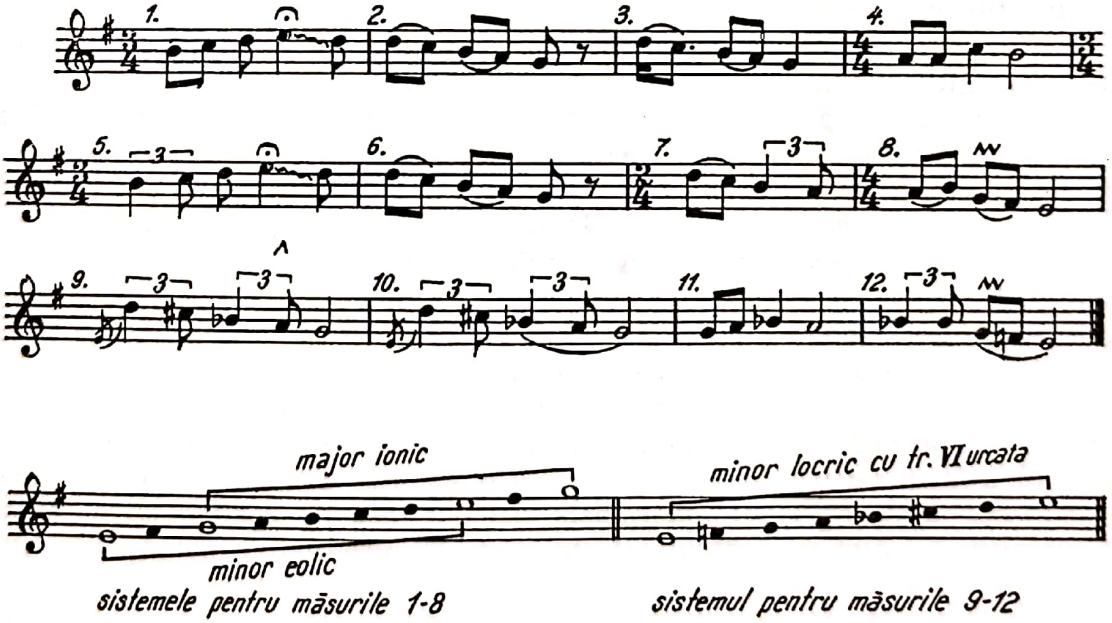
Scanned with OKEN Scanner

POARGA [1]



3. Un alt procedeu modulatoriu — întîlnit de altfel şi în cîntarea psaltică — constă din *împrumutul de structuri de la un mod la altul* aşa cum se prezintă finalul melodiei diatonice de mai jos, în care a fost adus un fragment dintr-un mod cromatic, încheierea făcîndu-se tot pe tonica modului iniţial, printr-o cadenţă frigică :

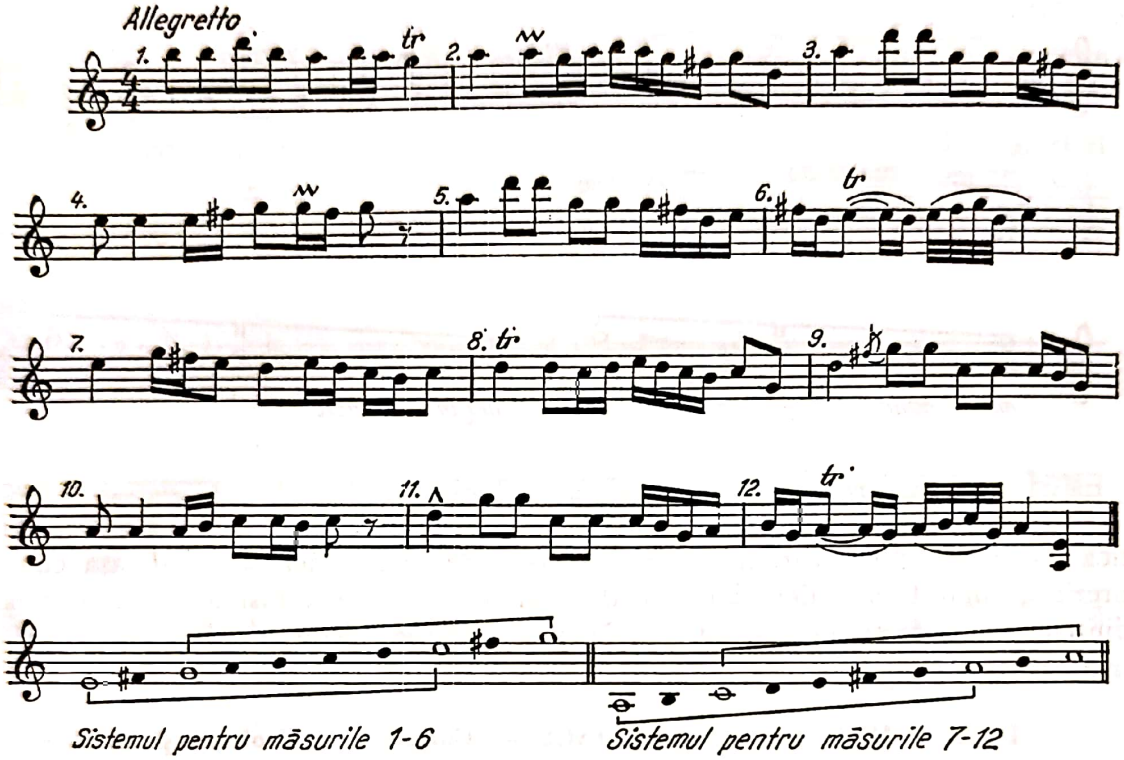
DRAGĂ MI-E ŞOSEAUA-NCOACE — Colecţia V. Nicolescu şi C. Prichici



[1] Bartók, Bela. *Cîntece poporale româneşti*... op. cit.

4. Un procedeu întîlnit de asemenea în creaţia populară îl constituie *trecerea (deplasarea) sistemului funcţional modal de pe o tonică pe alta* (echivalentul modulaţiei tonale clasice), ca în exemplul următor -- care realizează o modulaţie autentică :

JOC („Rămoş" din vioară)[3]



[3] Bartók, Béla. *Cîntece poporale româneşti*... op. cit.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Cap. XIII

ALTE SISTEME MODALE UTILIZATE ÎN MUZICA POPOARELOR

Moduri cu structuri microtonice

În universul atît de variat al cîntului modal, sistemele ce conţin organic — nu numai ornamental — microtonii (sferturi, trei sferturi de ton etc.) vin cu caracteristici aparte, atît pe plan acustic, cît şi funcţional.

Pe plan acustic, modurile conţinînd microtonii produc reacţii psiho-fiziologice fireşti : ele par false pentru auzul educat numai prin sistemul de intonaţie ton-semiton, cum este cazul europenilor.

Pe plan funcţional — cu toate că deţin unele elemente comune sistemelor modale europene — modurile de structură microtonică generează principii şi relaţii melodice mai puţin obişnuite ; de aceea, compozitorii de astăzi, în febra investigării noului, caută tocmai asemenea funcţionalităţi şi raporturi venind dintr-o artă exotică, artă situată geografic în afara zonei modale europene.

Ca răspîndire, modurile conţinînd organic microtonii cuprind un mare spaţiu etno-geografic, deloc neglijabil pentru integrarea lor în marele sistem modal, fiind predominante în muzica popoarelor arabo-persane (Maroc, Algeria, Tunisia, Libia, Egipt, Siria, Iran, Irak etc.), a celor din Turcia — întinzîndu-se pînă departe în Asia Centrală şi de Sud (India).

Din acest întins atlas dominat de cîntul modal, am desprins, în tratarea acestui capitol, modurile care au mai multe trăsături comune pentru întreaga muzică arabo-persană, precum şi unele moduri din India de Nord, socotindu-le suficiente pentru a reprezenta — în contextul lucrării de faţă — sistemele de factură microtonică [1].

[1] Prezentarea acestor moduri în lucrarea de faţă urmăreşte, pe de o parte, folosirea lor în studiul comparat, iar pe de alta, includerea lor în teoria generală a modurilor.

Studiul lor a devenit din ce în ce mai actual, compozitorii de astăzi dorind să se apropie cît mai mult de particularităţile cîntului modal din această parte a lumii [1].

A. SISTEME MODALE ÎN MUZICA ARABO-PERSANĂ

Dastgâhe şi maqâm — modurile muzicii arabo-persane

Muzica popoarelor arabo-persane este prin excelenţă de natură *monodică*, iar ca structură şi funcţionalitate, *modală*.

Pe plan estetic, ea are ca trăsătură dominantă *caracterul expresiv, comunicativ*, atribuit fiecărui element component : melodie, ritm, sisteme intonaţionale, dinamică.

Pornind de la un asemenea concept estetic, în muzica arabo-persană execuţia solistică, personală, capătă o importanţă aparte, interpretul trebuind să îmbine forma tradiţională a cîntului cu practici improvizatorice şi ornamentări proprii.

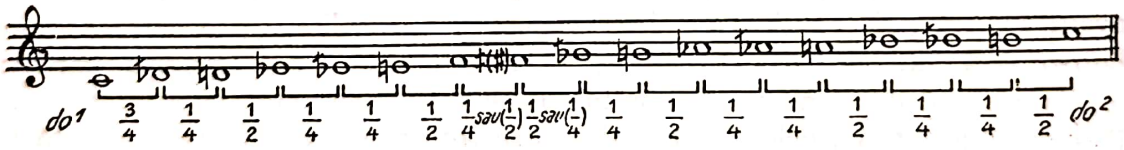
Aşa s-a format şi dezvoltat în veacuri un stil de artă populară uşor de recunoscut în ţesăturile vestite pe întregul glob, în arabescurile construcţiilor, în motivele de artă plastică şi chiar în caracterele scrierii arabe.

Un asemenea concept al arabescurilor — devenit pînă în urmă chiar concept filosofic — domină copios şi structura modală a muzicii arabo-persane.

Principii generale în teoria modurilor arabe

a) *Structura microintervalică a octavei*

După teoria muzicii tradiţionale arabe, spaţiul octavei cuprinde 17 sunete dispuse în 16 intervale, în care distingem : sferturi de ton, jumătăţi de ton şi trei sferturi de ton, în distribuţia următoare :



În întregime, octava muzicii tradiţionale arabe conţine deci : 9 sferturi de ton, 6 jumătăţi de ton şi 1 interval de 3 sferturi de ton.

Cînd octava este divizată numai prin sferturi de ton — cum tinde să precizeze teoria arabă modernă, vrînd să se alinieze la ordinea acustică europeană —,

---

[1] Bibliografia principală pentru tratarea acestui capitol :

— Salah el Mahdi. *La musique arabe*. Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1972.

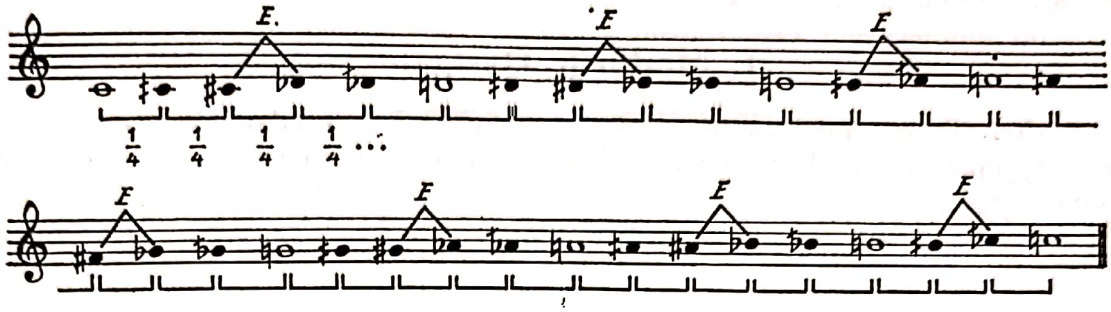
— Nelly Caron et Dariouche Safrate. *Iran, Les traditions musicales*. Ed. Buchet/Chastel, 1966.

— Alain Danielou. *Inde du Nord. Les traditions musicales*. Ed. Buchet/Chastel, 1966.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

ea cuprinde 24 de sunete (trepte), valoarea lor reală fiind în funcţie de modul căruia aparţin (E = puncte enarmonice) :



b) *Sistemul de funcţiuni în modurile arabe*

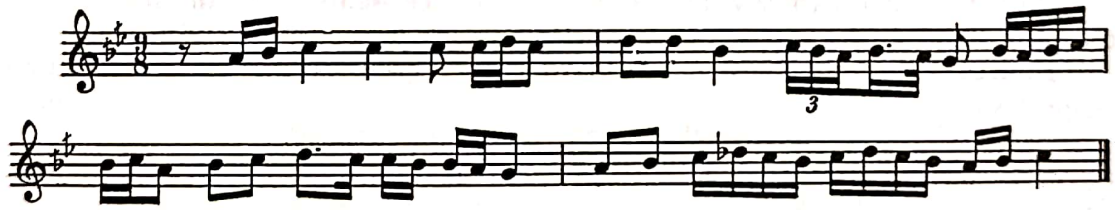
Principalele funcţiuni pe care le îndeplinesc sunetele în modurile arabo-persane, *sunetele predominante,* sînt în număr de patru :

— sunetul mărturie (*Shâhed*) ;
— sunetul de oprire la semicadenţe sau cadenţe interioare (*Ist*) ;
— sunetul variabil în mod (*Martéghayer*) ;
— sunetul de concluzie — finala (*Forud*).

Primul sunet, *sunetul mărturie,* are importanţa cea mai mare în mod, fiind centrul în jurul căruia evoluează întreaga melodie.

Pentru importanţa sa, în timpul execuţiei interpretul pune mereu în valoare sunetul mărturie : se aude mai des pe firul melodic, este îmbogăţit şi înfrumuseţat prin ornamentări specifice (arabescuri) — ca în exemplul următor, în care nota *do* constituie sunetul mărturie :

Egipt — MOUACHAH —SAHI KHABER-DELNICHINE [1]



De obicei, sunetul mărturie corespunde cu treapta I a modului, dar nu obligatoriu, el putînd fi pe oricare altă treaptă, chiar dacă aceasta reprezintă o înălţime de sfert de ton (a se vedea, în continuare, schema modului 3 *Segâh*).

Cel de-al doilea sunet cu funcţiune precizată în mod — *sunetul de oprire* la cadenţele interioare — se utilizează numai după ce a fost suficient afirmat şi impus în melodie sunetul mărturie.

Un al treilea sunet cu funcţiune precizată în mod îl constituie *sunetul de înălţime variabilă,* identic cu treapta mobilă din sistemul modal est-european. În fiecare mod, numai un anume sunet poate avea înălţime variabilă.

Ultima funcţiune precizată de teoria modală arabă este aceea a *sunetului de concluzie* — un fel de finală — care încheie melodia, aflîndu-se de obicei pe alte sunete (trepte) decît celelalte trei funcţiuni descrise mai înainte.

[1] După Salah el Mahdi, *La musique arabe,* op. cit.

Scanned with OKEN Scanner

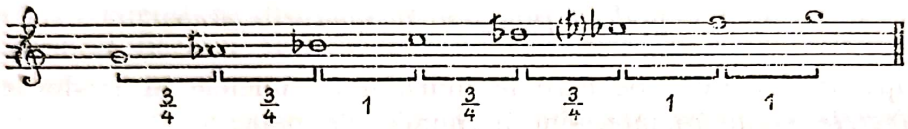
c) Cîntul modal arab foloseşte, de asemenea, *modulaţia* ca principiu activ (*Gushé*), intervenind în raport de modificarea caracterului expresiv al melodiei, de stările sufleteşti şi mobilul variat al acestora.

I. Modurile Dastgâhe

Modurile numite *Dastgâhe* se întîlnesc în muzica populară din zona Orientului Apropiat (Iran, Irak, Turcia). Variate ca număr, în lucrarea de faţă vom prezenta pe cele mai răspîndite şi cunoscute.

1. Dastgâhe — Schur

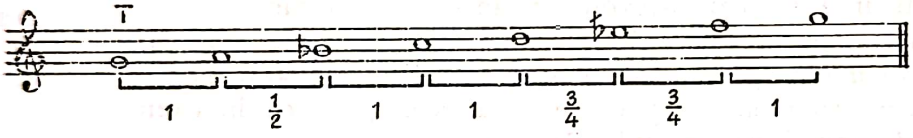
(Modul naţional persan)



— Intervalele din care este alcătuit modul : 3 tonuri şi 4 trei-sferturi de ton.

— Caracterul expresiv al modului : meditativ, poetic, tandru.

2. Dastgâhe — Navâ

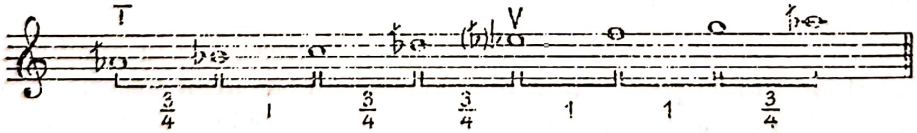


— Intervalele din care este alcătuit modul : 4 tonuri, 2 trei-sferturi de ton şi 1 semiton.

— Caracterul expresiv al modului : produce sentimente de linişte, pace, noblețe, servind la acompanierea poemelor cu sens profund.

Improvizaţiile pe acest mod pretind însă păstrarea unor reguli stricte, cvasiprofesionale.

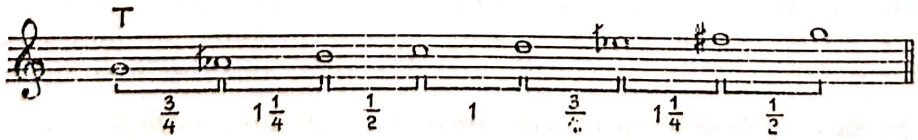
3. Dastgâhe — Segâh



— Intervalele din care este alcătuit modul : 3 tonuri şi 4 trei-sferturi de ton.

— Caracterul (etosul) modului : exprimă sentimente de durere, tristeţe, fiind întrebuinţat mai ales în procesiuni religioase.

4. Dastgâhe — Tchârgâh



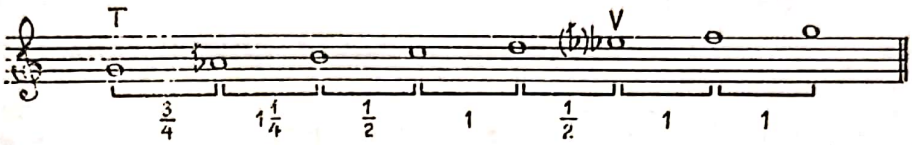
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

— Intervalele din care este alcătuit modul : 2 intervale de 1,1/4 (un ton şi un sfert de ton), 1 ton, 2 trei-sferturi de ton şi 2 semitonuri.

— Caracterul expresiv al modului : convine stilului epic, degajînd o impresie de forţă ; într-un tempo viu, stimulează virtuozitatea muzicianului interpret.

5. Dastgâhe — Homâyun



— Intervalele din care este alcătuit modul : 1 interval de 1,1/4 (un ton şi un sfert de ton), 3 tonuri, 1 interval de trei-sferturi de ton, 2 semitonuri

— Caracterul expresiv al modului : redă sentimente de linişte, fericire, melancolie, melodiile sale degajînd multă nobleţe.

Fiecare dintre aceste moduri principale generează alte moduri secundare, în număr şi structuri variate, dar asupra cărora nu ne oprim.

II. Modurile Maqâm

De la modurile *Dastgâhe* — descrise mai înainte — ale Orientului Apropiat, moştenitor al artei persane milenare, trecem la modurile *Maqâm,* ce caracterizează muzica populară din cealaltă parte a lumii arabe, şi anume, din Africa de Nord : Maroc, Algeria, Tunisia, Libia, Egipt etc. [1].

Spre deosebire de modurile *Dastgâhe* — care sînt de structură heptacordică — modurile *Maqâm* au la bază construcţia *tetracordică.*

Pentru formarea lor se utilizează îmbinarea a 6 feluri de tetracorduri [2] :

— tetracordul *rast,* cu tonica pe sunetul *do* şi structura intervalică : 1 ton, 3/4 de ton, 3/4 de ton ;

— tetracordul *nahawand,* cu tonica pe sunetul *do* şi structura intervalică : 1 ton, 1/2 ton, 1 ton ;

— tetracordul *bayati,* cu tonica pe sunetul *re* şi structura intervalică : 3/4 ton, 3/4 ton, 1 ton ;

— tetracordul *hijaz,* cu tonica pe sunetul *re* şi structura intervalică : 60/100 dintr-un ton, 140/100 faţă de ton, 1/2 ton ;

— tetracordul *saba,* cu tonica pe sunetul *re* şi structura intervalică : 3/4 ton, 3/4 ton, 1 ton ;

— tetracordul *kourdi,* cu tonica pe sunetul *re* şi structura intervalică : 1/2 ton, 1 ton, 1 ton.

Dintre toate tetracordurile, numai *nahawand* şi *kourdi* nu produc moduri cu microtonii decît în îmbinare cu celelalte.

Obişnuit, modurile arabe de această structură, se formează din joncţiunea a trei tetracorduri identice sau diferite, deci ele depăşesc cadrul organizării octaviante.

---

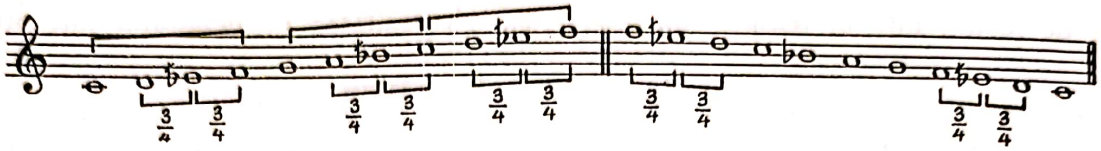
[1] Construcţii modale similare întîlnim şi în cîntul popular din Turcia.

[2] Salah el Mahdi. *Le musique arabe,* op. cit., p. 35. Din această lucrare sînt extrase şi exemplele ilustrative.

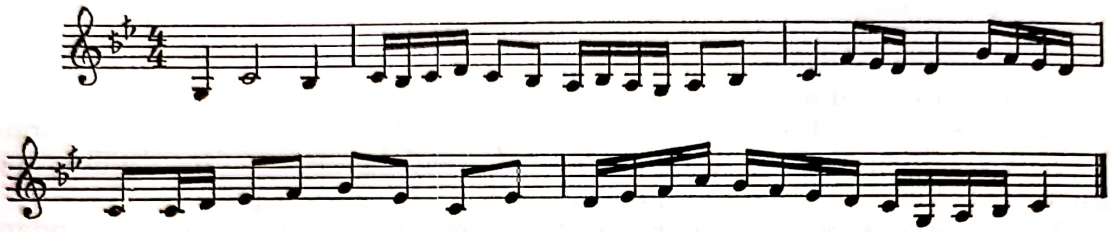
Scanned with OKEN Scanner

Prezentăm pe cele mai răspîndite moduri din grupa *Maqâm*.

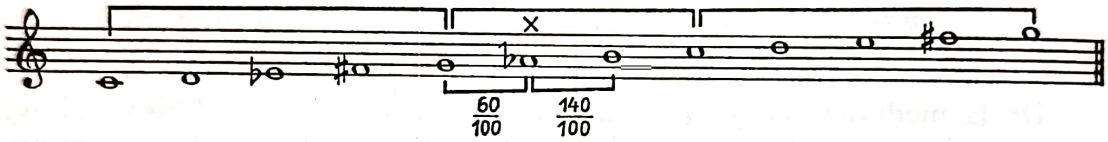
1. **Rast** (constituire pe sunetul *do*)



Turcia — Bachraf. CÎNTEC FĂRĂ CUVINTE

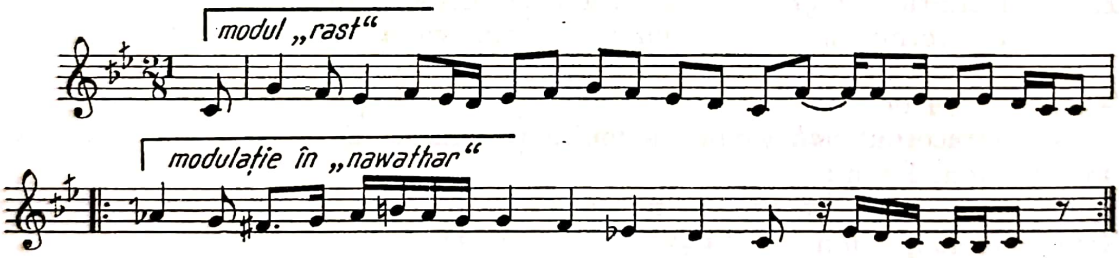


2. **Nawathar** (constituire pe sunetul *do*)

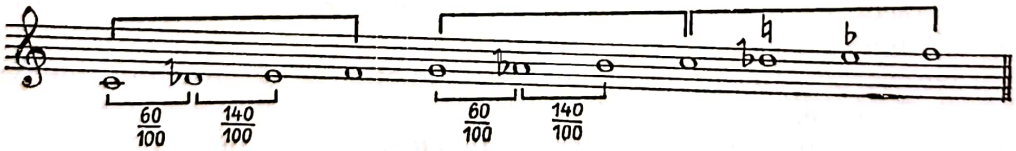


În mod apare intervalul de 3— (terţa arabă — între *fa diez* şi *la bemol*), ce caracterizează unele sisteme cromatice orientale.

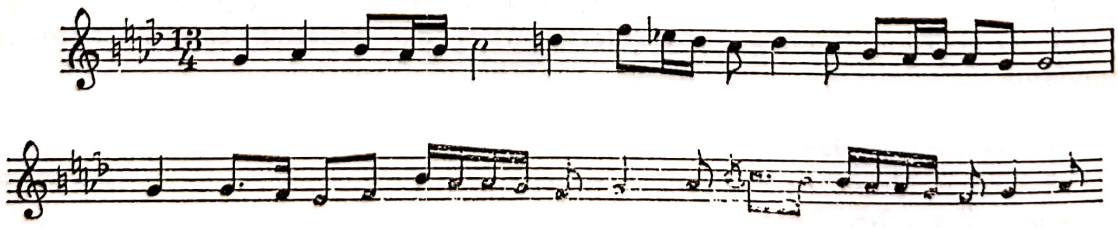
Egipt — YA MALIKAN



3. **Hijaz Kar** (constituire pe sunetul *do*)



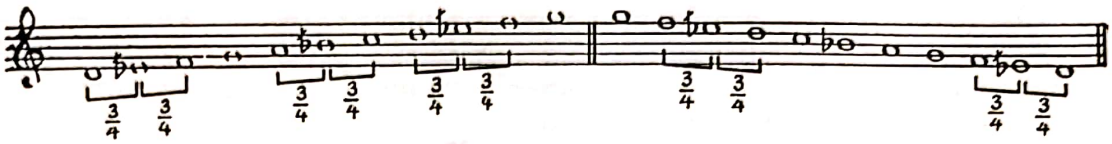
Egipt — YSKINI ERRACH



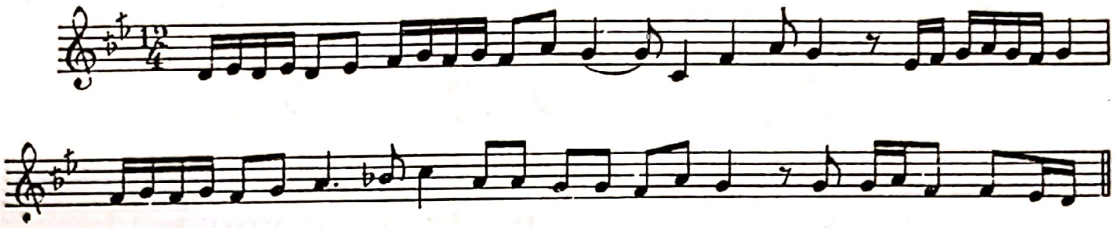
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

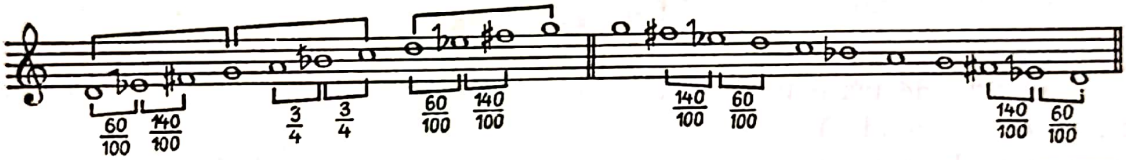
4. **Bayati** (constituire pe sunetul *re*)



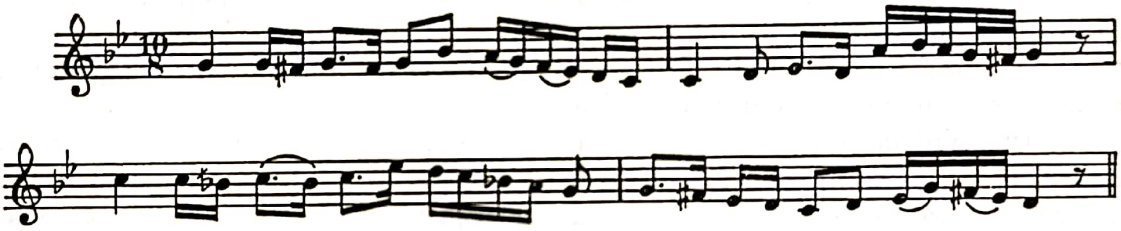
Egipt — FIKA KOULLAMA



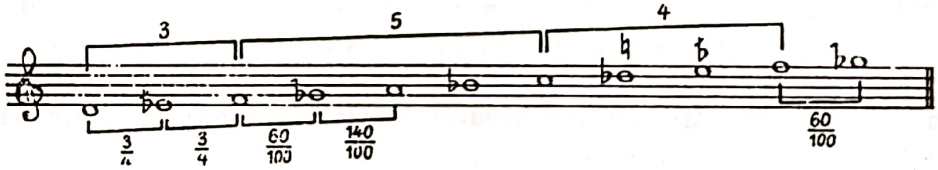
5. **Hijaz** (constituire pe sunetul *re*)



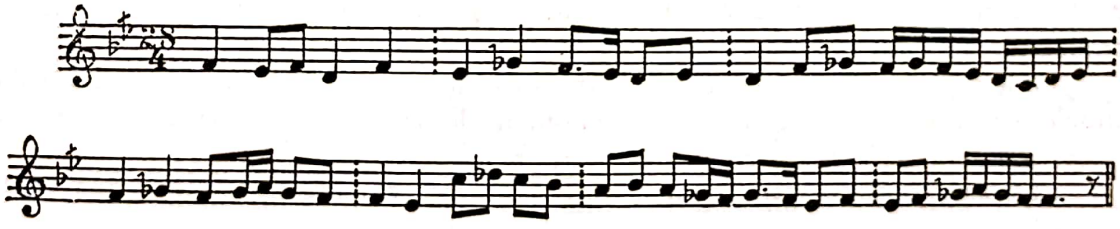
Maroc — Samai. CÎNTEC FĂRĂ CUVINTE



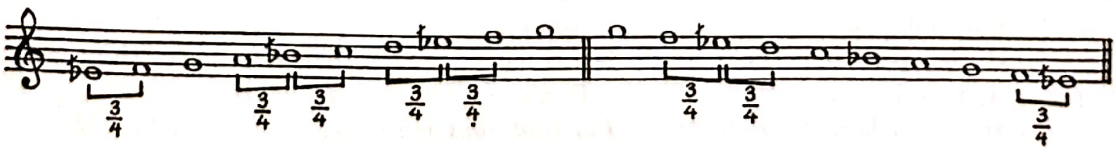
6. **Saba** (constituire pe sunetul *re*)



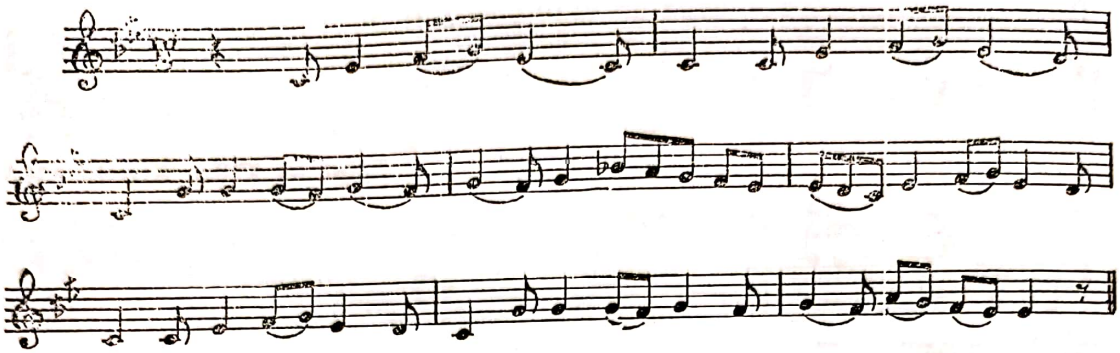
Turcia — Bachraf. CÎNTEC FĂRĂ CUVINTE



7. **Sikah** (constituire pe sunetul *mi bemol*)



Scanned with OKEN Scanner



B. SISTEME MODALE ÎN MUZICA HINDUSĂ

Modurile Raga [1]

O artă de mare tradiţie, venind din străfundurile unei culturi preistorice, este şi muzica hindusă.

Valorile sale estetice se transmit şi astăzi din generaţie în generaţie cu o preţuire şi religiozitate aproape sacrosanctă. Stima pe care poporul hindus o acordă tradiţiei artistice, avînd în vedere rolul său social, estetic şi educativ, este impresionantă, muzica fiind o artă ancorată puternic în fiinţa acestui popor, în manifestările lui de viaţă şi cele spirituale.

Principiul dominant în arta hindusă, mai mult decît în oricare alta, constă în aceea că *fiecare element component* — sunet, ritm, nuanţe, gest, imagine, vorbire — *are o semnificaţie precisă în exprimare,* folosindu-se după reguli artistice în care cercetătorul european cu greu poate pătrunde.

Aceasta explică, printre altele, numărul mare de sisteme *raga* întîlnite în muzica hindusă pentru redarea multitudinii de stări sufleteşti şi imagini artistice, uneori extrem de personale. [2]

La baza interpretării muzicii hinduse stă *improvizaţia* creatoare, iar caracterul acesteia este prin excelenţă *solistic.*

Orice execuţie este în fapt o creaţie nouă, înăutrul unui cadru sever de reguli complexe şi inflexibile ; de aceea, se şi spune că fiecare indian este un compozitor, în felul său.

O legătură indisolubilă există între structura limbii vorbite şi cea muzicală, ambele fiind expresia unui acelaşi fenomen de comunicare, avînd baze psihologice, fiziologice şi chiar semantice comune.

„Muzica indiană este o artă care vorbeşte, elaborează o idee, analizează o emoţie." [3]

---

[1] Termenul „raga" este sinonim în teoria europeană cu acela de mod.

[2] „Unele opere sanscrite vorbesc de existenţa a peste 16 000 de raga. Muzicienii de azi practică, în orice caz, aproape 300". (Danielou, Alain. *Inde du Nord,* op cit., p. 57).

[3] Danielou, Alain. *Inde du Nord. Les traditions musicales,* op. cit., p. 12—13.

© 2025. GRAFOART

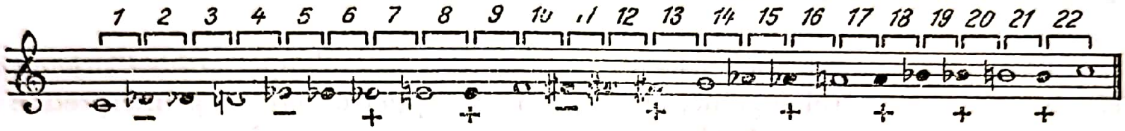
Scanned with OKEN Scanner

Principii generale în teoria modurilor hinduse

a) *Structura microintervalică a octavei*

După teoria muzicii hinduse, octava se divide în 22 de microintervale numite *shruti*, fiecare interval — şi chiar fiecare sunet — avînd o semnificaţie precisă estetico-emoţională. Cu alte cuvinte, a cînta un interval sau altul, o notă sau alta depinde de sensul emotiv şi expresiv pe care acestea le sugerează în discursul muzical.

Redăm mai jos octava cu cele 22 de intervale — *shruti* — notate, desigur, cu multă aproximaţie prin sistemul occidental [1] :



Din cele 22 de *shruti* ale octavei se selectează şirul (ansamblul) de intervale şi sunete care definesc structura şi expresia unui mod sau altul.

Principalele sunete ale sistemului (cele 7 sunete naturale) poartă următoarele denumiri :

1. *Sha*dja (tatăl celorlalte şase)
2. *Ri*shabha (taurul)
3. *Ga*ndhara (parfumat)
4. *Ma*dhyama (sunetul de mijloc)
5. *Pa*nchama (sunetul al cincilea)
6. *Dhai*vata (subtil, ponderat)
7. *Ni*shada (aşezat, stabil).

Ca şi în sistemul guidonian de solmizaţie, pentru denumirea celor 7 sunete naturale se folosesc doar capetele de cuvînt ale expresiilor de mai sus. Le dăm cu semnificaţia europeană corespunzătoare (înălţime aproximativă) :

sha, ri, ga, ma, pa, dha, ni
do, re, mi bemol, fa, sol, la, si bemol

b) *Funcţiunile sunetelor în raga*

În modurile hinduse, trei sunete au funcţiuni precise : sunetul polarizator (un fel de tonică), ce nu poartă un nume special, sunetul *vadi* (de vorbire) şi *samvadi* (de co-vorbire) [2], toate acestea constituind ceea ce am numit în muzica psaltică *sunetele predominante* ale modului.

Întreaga expresie modală se formează în jurul sunetului central (polarizator), care este un fel de „undă purtătoare ce transmite alte unde". [3]

Două efecte principale produce sunetul central în modurile raga :

— stabileşte un „nivel sonor constant" al modului, permiţînd perceperea cu precizie a intervalelor muzicale ; de îndată ce sistemul audio-mental este pus în mişcare la nivelul sonor precizat prin el, perceperea celorlalte intervale ale

[1] Cu plus (+) şi minus (—) se notează urcarea sau coborîrea cu 1 comă sintonică (81/80) a sunetelor respective faţă de cele europene.

[2] Danielou, Alain. *Inde du Nord...* op. cit., p. 52 : *„parlante et co-parlante"*.

[3] Ibidem, p. 16.

Scanned with OKEN Scanner

modului este precisă (în muzica psaltică echivalează cu luarea tonului şi cu acţiunea isonului) ;

— serveşte drept punct invariabil de referinţă, permiţînd construirea sigură a intervalelor modului, inclusiv a microtoniilor.

Ca şi în muzica arabo-persană, sunetul principal este tratat şi aici prin ornamentări şi fiorituri multiple, accentuări şi sublinieri complexe, reliefîndu-se în acest chip punctul central modal.

Celelalte două sunete cu funcţiune precizată în moduri, *vadi* (nota vorbitoare) şi *samvadi* (nota covorbitoare), servesc pentru apropierea limbajului muzical de cel vorbit, prin accentuări şi sublinieri speciale (am arătat mai înainte că muzica hindusă are multe elemente de apropiere şi asemănare cu limbajul vorbit).

c) În muzica indiană — ca de altfel şi în cea arabo-persană — *ornamentele melodice* au un rol organic, ele aparţin concepţiei de creare şi interpretare a melodiei, deci nu sînt simple elemente estetice de natură exterioară.

Elaborarea unei melodii presupune pentru creatorul şi interpretul popular hindus o adevărată artă în a utiliza nu numai ornamentele cunoscute europenilor (apogiaturi, triluri, broderii etc.), ci a multor altora specifice muzicii indiene, din care nu lipsesc desigur microtoniile.

Datorită faptului că diferitele ornamente sînt concepute organic în construcţia melodică, hinduşii au ajuns la forme ornamentale specifice fiecărui *raga*, producînd deci efecte emotive şi în funcţie de ambianţa modală în care se desfăşoară, uneori fiecare sunet avîndu-şi ornamentarea sa.

O caracteristică esenţială a modurilor hinduse o constituie asocierea lor cu evoluarea ciclică a anotimpurilor, a orelor din zi şi noapte, primind chiar clasificări ca acestea : modurile primăverii, verii, toamnei şi iernii, modurile răsăritului (aurorei), dimineţii, amiezii, după-amiezii, din prima parte a nopţii etc. Sînt, de asemenea, moduri legate de fenomenele naturale, ca : ploaia, focul, vîntul, furtuna, precum şi de diverse evenimente familiale şi sociale.

Toate acestea demonstrează puternica ancorare a modurilor muzicale — a artei în genere — în viaţa socială şi spirituală a acestui popor.

Din multitudinea de formaţiuni modale utilizate în muzica hindusă, vom reda — schematic — cîteva mai răspîndite şi apropiate de perceperea europeană (constituire pe sunetul *do*) [1].

1. **Lalita** — din primele ore ale dimineţii [2].

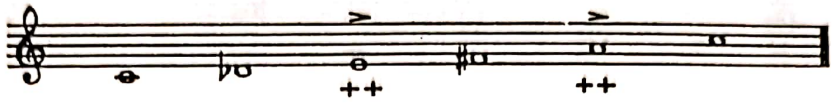
[1] În fapt, modurile *raga* nu sînt scări, ci prototipuri de structuri melodice caracterizînd o formaţiune modală sau alta. Reducerea lor la scări — după modelul european — este şi rămîne o problemă numai de natură teoretică.

[2] Prin accent sînt însemnate cele trei sunete cu funcţiuni importante în mod (*tonica, vadi* şi *samvadi*). Pentru redarea microintervalelor se folosesc semnele + şi — (plus şi minus), precum şi dublul valorii lor (++ şi ——).

© 2025. GRAFOART

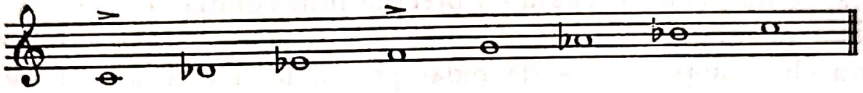
Scanned with OKEN Scanner

2. **Vibhasa** — de la răsăritul soarelui (structură cvasi-pentatonică — utilizînd microtonii) .

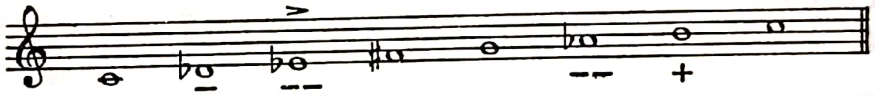


3. **Bhairava** — principalul mod al dimineţii (asemănător cu cromaticul dublu)

4. **Bhairavi** — din timpul dimineţii (apropiat de minorul frigic)

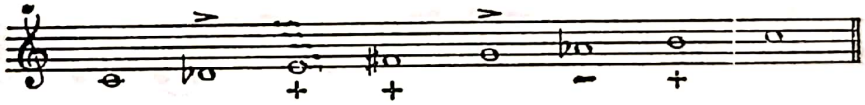


5. **Todi** — din timpul dimineţii

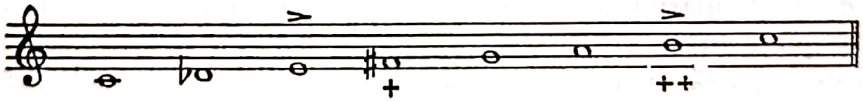


6. **Saranga** — de la amiază (structură pentatonică)

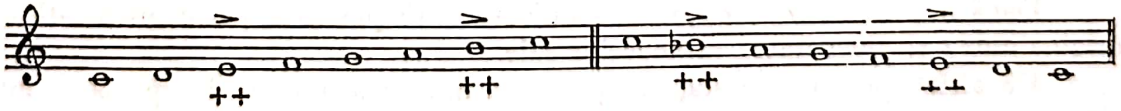
7. **Shri** — de după amiază



8. **Puravi** — de la sfîrşitul zilei



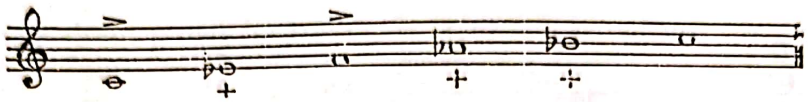
9. **Khammaja** — din primul sfert al nopţii (structură modală dublă)



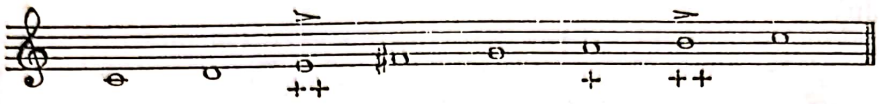
10. **Kafi** — înainte de miezul nopţii

Scanned with OKEN Scanner

11. **Mälakosha** — de la miezul nopţii (structură cvasi-pentatonică)

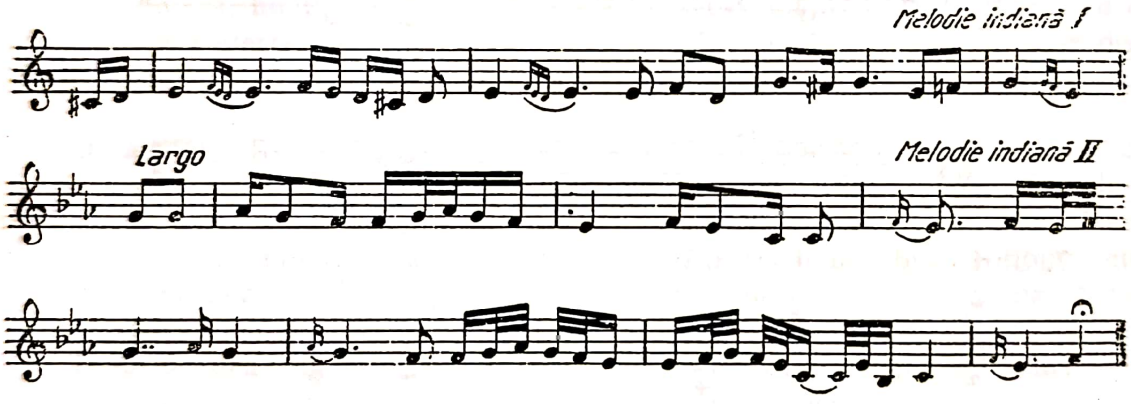


12. **Kalyana** — din primul sfert al nopţii



Observăm că toate aceste moduri — cu excepţia celor de la nr. 3 şi 4 — deşi se aseamănă cu cele europene, se deosebesc de acestea prin structura lor microtonică, ce nu poate fi redată cu precizie prin notaţia occidentală.

Bogăţia microtonică şi ornamentală a melosului indian este, desigur, greu — dacă nu chiar imposibil — de redat prin notaţia clasică (tradiţională), dar, oricum, prin cele două exemple de mai jos, ca europeni, putem cel puţin intui frumuseţile şi poezia lui, venind din arta unui popor cu o complexă şi originală viaţă spirituală. [1]



*

Faţă de particularităţile şi substanţa expresivă novatoare a modurilor cu microtonii, se pune firesc întrebarea : va rezista lumea modală microtonică asaltului pe care-l suportă de mai mult timp — prin tehnica radiofonică şi a discului — din partea sistemelor intonaţionale europene bazate pe organizarea ton — semiton ?

Dacă nu, ar însemna ca muzica universală să piardă o parte însemnată din originalitatea şi diversitatea mijloacelor sale.

De altfel, pe altă spirală, creaţia cultă din zilele noastre începe să se intereseze tot mai mult de domeniul microtoniilor care se anunţă deschizător de drumuri noi.

---

[1] Exemplele după Leichtentritt, Hugo. *Musikalische Formenlehre*. Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1964, p. 281—282.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

LIMBAJUL MUZICAL TONAL

TEORIA TONALITĂȚII

Scanned with OKEN Scanner

Cap. XIV

TONALITATEA

1. Introducere în studiul tonalității

Tonalitatea constituie un *concept specific de creație* elaborat și promovat de către arta muzicală cultă. Ea determină apariția unor opere de o mare valoare artistică, găsindu-și expresia în lucrările maeștrilor artei preclasice, clasice, romantice, ai diverselor școli naționale de compoziție — întinzîndu-se peste secole pînă în contemporaneitate.

Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Berlioz, Liszt, Ceaikovski, Wagner, Hindemith, Prokofiev, Stravinsky, Bartók, Enescu etc. au creat opere nepieritoare avînd la bază principiul tonal de lucru.

Afirmarea tonalității constituie efectul practicării stilului armonic de creație (sec. XVII—XVIII), dezvoltîndu-se — la început timid, iar mai apoi impetuos — pe trupul polifoniei Renașterii și mai ales al monodiei acompaniate din perioada barocului.

În uz, înainte de noul stil (armonic) se aflau cele patru moduri principale medievale : doricul *re — re ;* frigicul *mi — mi ;* lidicul *fa — fa ;* mixolidicul *sol — sol ;* precum și plagalele lor : hipodoricul *la — re — la ;* hipofrigicul *si — mi — si ;* hipolidicul *do — fa — do ;* și hipomixolidicul *re — sol — re* [1].

Este de observat că din seria celor 8 moduri lipsesc tocmai modurile cu tonicile *do* și *la,* adică *majorul ionic* și *minorul eolic* ce vor constitui ulterior sistemele întrebuințate în tonalitate.

Cîteva nume sînt strîns legate de introducerea celor două moduri în teoria și practica muzicală : Henricus Loritus Glareanus (1488—1563), Gioseffo Zarlino (1517—1590), Jean Philippe Rameau (1683—1764) și Johann Sebastian Bach (1685—1750).

Meritul de a fi adus în circuitul teoretic modurile ionic *do — do* (majorul natural) și eolic *la—la* (minorul natural) îi revine — după cum s-a mai

[1] La modurile principale, cele 2 sunete menționate reprezintă cadrul octavei modale ; la cele plagale se adaugă un sunet la mijloc, care designă finala modului.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

arătat — lui Henricus Loritus Glareanus, profesor din Basel, care le-a inclus în catalogul său de moduri din *Dodekachordon.*[1]

Cam în aceeaşi perioadă, un alt teoretician vestit al timpului, veneţianul Gioseffo Zarlino, în lucrările sale *Istitutioni harmoniche* (1558) şi *Dimostrationi harmoniche* (1571), pune bazele fizice ale noului mod (majorului natural), constatînd că acesta se reflectă aproape în întregime în rezonanţa naturală a corpurilor sonore, scara lui rezultînd din armonicele 8, 9, 10, 12, 15, 16 *(do, re, mi, sol, si, do)*, iar acordul tonicii — acordul major — din armonicele 4, 5, 6 (do—mi—sol).

În acest timp, practica muzicală — în special creaţia populară — impunea din ce în ce mai mult noile moduri.

Cu aproape două secole mai tîrziu, cele două moduri care veniseră ultimele n codificarea lui Glareanus *(Dodekachordon)* aveau să înlocuiască întregul sistem plurimodal medieval, într-un proces îndelungat, echivalînd cu trecerea de la stilul *polifonic* de creaţie la cel *omofon* (armonic).

În anul 1722, în Franţa apare *Traité de l'harmonie...* al lui Jean Philippe Rameau, lucrare de căpetenie, care pune bazele teoretice ale armoniei şi fundamentează ştiinţific noul sistem de lucru : *tonalitatea*[2].

Într-o altă lucrare a sa, *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750), Rameau expune ideile sale despre *modul minor,* pe care-l consideră drept *variantă a modului major,* atribuind celor 2 moduri şi un sens estetic : modul major este viguros, impunător *(masculinus),* în timp ce modul minor este delicat, dulce, moale *(femineus).*

Din necesităţi armonice, minorul natural suportă ridicarea treptei a VII-a, devenind astfel minorul armonic (cu secundă mărită în structură), formă sub care va reprezenta sistemele minore în tonalitate.

Consacrarea definitivă şi generalizarea tonalităţii ca principiu de lucru în compoziţie revine însă marelui Johann Sebastian Bach — acest „Prometheu lezlănţuit al gîndirii muzicale"[3] —, care, prin cunoscuta sa capodoperă *Das wohltemperierte Clavier (Clavecinul bine temperat),* considerată în sfera creaţiei drept sinteză între polifonie şi armonie, demonstrează în mod practic că este posibil să se compună şi să se execute muzică în toate tonalităţile construite pe fiecare din cele 12 sunete ale scării cromatice, scriind el însuşi preludii şi fugi în 24 de tonalităţi majore şi minore.[4]

---

[1] A se vedea pag. 215.

[2] Titlul complet al lucrării : *Traité de l'harmonie réduite à ses Principes natureles : divisé en quatre livres :*

Livre I. *Du rapport des Raisons et Proportions Harmonique.*

Livre II. *De la nature et de la proprieté des Accords ; et de tout ce qui peut servir à rendre une Musique parfaite.*

Livre III. *Principes de Composition.*

Livres IV. *Principes d'Accompagnement.*

Par Monsieur Rameau, organiste de la Cathédrale de Clermont en Auvergne. MDCCXXII (1722).

[3] Pischner, Hans. *Prefaţa I* la *Wohltemperiertes Clavier,* Veb Deutscher Verlag für Musik Leipzig.

[4] Din interesul pe care-l reprezintă această importantă lucrare a lui Bach pentru teoria tonalităţii, redăm mai jos titlul său aproape complet : *Das wohltemperierte Clavier*

Scanned with OKEN Scanner

Tonalitatea va lucra deci numai cu cele două sisteme intonaționale : *majorul* și *minorul*, cu variantele lor.

În noul stil componistic, terța va deveni un al doilea interval organizator după cvinta perfectă, prin rolul pe care-l primește atît în armonie (construcția acordurilor se face prin suprapuneri de terțe), cît și în stabilirea modului de organizare interioară a sunetelor în gamele tonale (terța mare sau mică de pe treapta I definește starea majoră ori minoră a tonalității).

Prin tonalitate, muzica a făcut mari pași pe linia progresului său ca artă, deoarece ea realizează transpunerea sistemelor intonaționale pe orice sunet din scara cromatică și, totodată, declanșează lucrul intens pe plan armonic (vertical).

De aceste avantaje nu s-a putut bucura arta medievală cu modurile sale netranspozabile și cu atît mai puțin antichitatea greacă ; tonalitatea, cu toate principiile sale, fiind o cucerire a timpurilor moderne.

Nu de mică importanță sînt apoi dezvoltările unor forme componistice organizate după principiul unității tonale, ca : *fuga, sonata* și *simfonia.*

Tonalitatea se află și astăzi — desigur, într-un concept mult lărgit față de cel inițial — la baza atîtor creații de mare valoare artistică și va constitui pe mai departe cadrul operelor de artă muzicală, conviețuind cu alte sisteme — de alt stil și concepție — ale creației contemporane.

2. Formularea conceptului (ideii) de tonalitate

Principii teoretice fundamentale

Tonalitatea — fenomen și sistem specific de creație — se definește conceptual prin următoarele noțiuni fundamentale în teoria muzicii : *tonalitate (propriu-zisă), gamă, mod, acord.*

Fiecare din aceste noțiuni reflectă în conținut unul sau altul din aspectele conceptului de tonalitate, determinîndu-i caracteristicile de structură, formele de manifestare și funcțiunile muzicale.

a) *Noțiunea de tonalitate*

Prin tonalitate — în sens larg — se înțelege *fenomenul gravitațiunii și convergenței sunetelor unei compoziții muzicale spre un centru sonor denumit tonică.*[1]

Gravitarea și convergența sunetelor spre un centru este deci legea componistică esențială care explică și determină fenomenul tonal, avînd drept efect — în sistemul relațiilor funcționale — ierarhizări și subordonări specifice ale sunetelor față de acest centru.

---

oder Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia sowohl tertiam majorem oder UT, RE, MI anlangend, als auch tertiam minorem oder RE, MI, FA betreffend... (Clavecinul bine temperat sau preludii și fugi privite prin toate tonurile și semitonurile și construite atît prin terța mare sau UT, RE, MI, cît și prin terța mică sau RE, MI, FA).

[1] Inițial, fenomenul a fost redat prin expresia „ton" (Rameau — *Tratatul de armonie)*, mai apoi însă, muzicologul și compozitorul belgian François Joseph Fétis (1784—1871), în lucrarea sa *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie,* îl denumește *tonalitate* („la tonalité"), termen care s-a impus definitiv în literatura de specialitate.

© 2025. GRAFOART

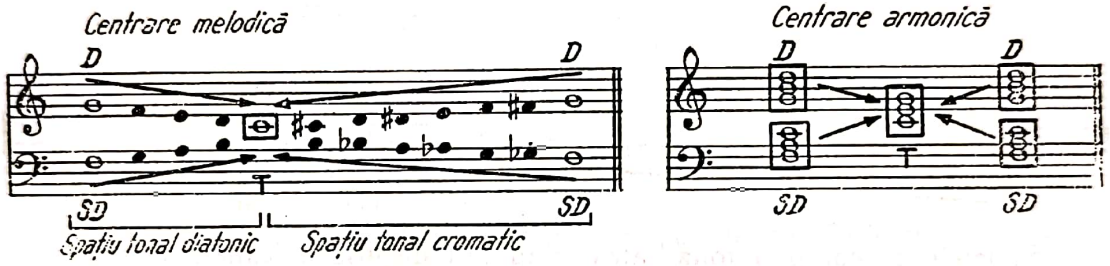
Scanned with OKEN Scanner

Astfel definită, tonalitatea constituie o noţiune general-aplicabilă, incluzînd toate sistemele intonaţionale ale căror sunete converg spre un centru sonor (tonică), deci şi sistemele modale tratate deja, mai ales că, în accepţiunea modernă, au devenit şi acestea transpozabile (de exemplu : tonalitatea dorică, frigică, lidică etc.).

Tonalitatea ca sistem specific de creaţie — cum va fi tratată în capitolul de faţă — se deosebeşte însă esenţial de alte sisteme intonaţionale prin *felul şi caracterul relaţiilor funcţionale de care este guvernată* — relaţii ce se statornicesc pe coordonate verticale, adică în armonie.

Într-o definire proprie, *tonalitatea constituie un ansamblu specific de funcţiuni şi relaţii componistice bazate pe centrarea sunetelor faţă de o tonică şi pe subordonarea lor triadei armonice fundamentale : tonică, dominantă şi subdominantă* (triada tonală).

Schematic, relaţiile de centrare şi subordonare a sunetelor în tonalitate se prezintă astfel (exemplificare pe tonica *do*) :



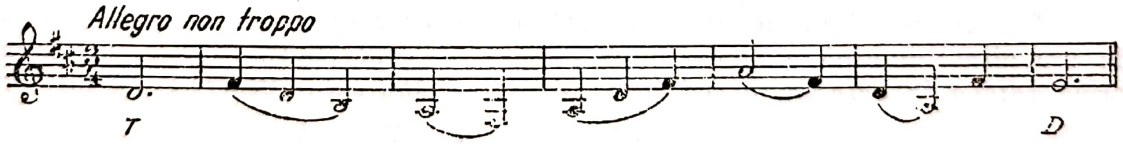
Deşi de esenţă armonică, tonalitatea îşi extinde principiile şi asupra realizării melodice, legile tonalităţii acţionînd deci şi în sensul orizontal al organizării sunetelor, adică în melodie.

„Melodia tonală este proiectarea la o singură voce a structurii armonice". [1]

Deducem din aceasta că o melodie de factură tonală cuprinde în sine propria-i armonie, evidenţiindu-se cu pregnanţă în structura sa relaţia principală T—D—SD, atracţiile şi rezolvările tonale, funcţiunile specifice etc.

Un exemplu de relaţii tonale în viziune (proiecţie) melodică :

Johannes Brahms — CONCERT PENTRU VIOARĂ ÎN RE MAJOR



Tonalitatea îşi ia numele de la *tonică* — centrul său gravitaţional — în acest rol putînd fi oricare dintre sunetele scării muzicale cromatice (*do, do diez, re bemol, re, re diez, mi bemol* etc.), la care se adaugă *modul major* sau *minor* de organizare a sunetelor în cadrul tonalităţii ; de exemplu, *do major* sau *la minor* — semnificînd în primul caz o tonalitate de mod major cu tonica pe sunetul *do*, iar în al doilea caz o tonalitate de mod minor avînd tonica pe sunetul *la*.

---

[1] Doury, Pierre. *Grammaire élémentaire de la musique*. Paris, Editions Choudens, 1971, p. 41.

Scanned with OKEN Scanner

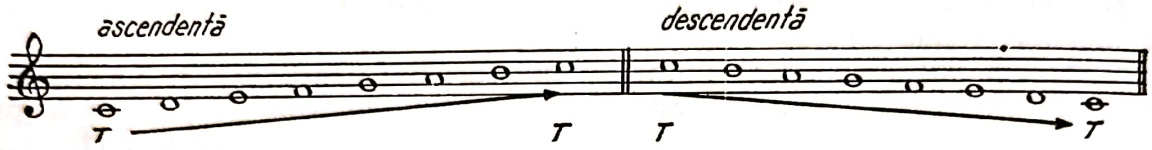
b) *Noţiunea de gamă*

Orînduirea treptată — ascendentă şi descendentă — a sunetelor ce compun o tonalitate, începînd cu primul sunet (tonica) şi terminînd cu repetarea lui la octavă, poartă numele de gamă. [1]

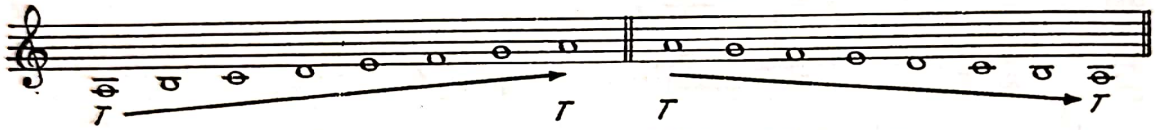
Ea reprezintă una din formele de abstractizare (generalizare) a relaţiilor ce se petrec în cadrul tonalităţii ; de aceea, o tonalitate oarecare se studiază, se cercetează prin gama ei. [2]

În gamă, sunetele tonalităţii respectă ordinea înălţimii ; de aceea, gama constituie *sinteza melodică a tonalităţii :*

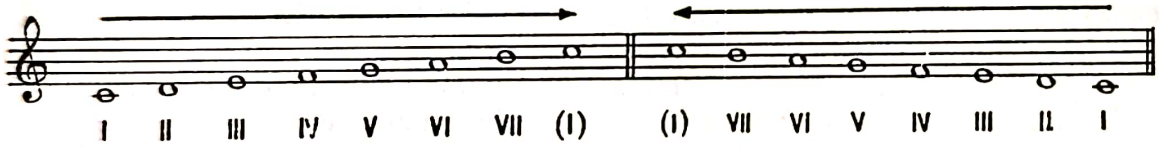
— gama tonalităţii *do major*



— gama tonalităţii *la minor*



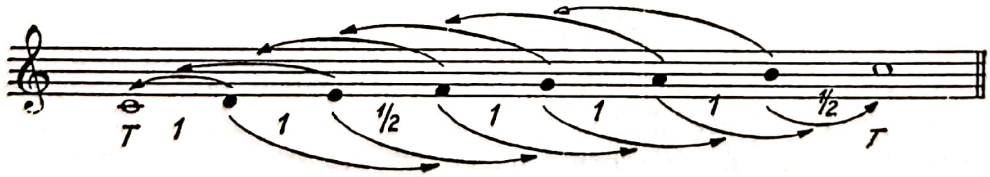
Sunetele ce compun tonalitatea, cînd sînt dispuse în gamă, poartă numele de *trepte,* în teorie ordinea lor fiind socotită totdeauna în sens ascendent :



c) *Noţiunea de mod*

Relaţiile intervalice în care se află sunetele (treptele) unei tonalităţi faţă de tonică — punctul său central — determină modul acesteia.

Din aceste relaţii ale treptelor faţă de tonică rezultă un anumit fel (mod) de organizare internă a sunetelor în tonalitate, concretizat, în cele din urmă, prin *ordinea în care se succed tonurile şi semitonurile în sistem :*



[1] Noţiunea de *gamă* este echivalentă în teoria modurilor cu aceea de *scară.* Ea intră în terminologia de specialitate o dată cu afirmarea tonalităţii ca principiu de creaţie, numele provenind de la litera grecească gamma (Γ), prin care se nota sunetul cel mai grav din scara sonoră utilizată în evul mediu.

[2] Cealaltă formă de abstractizare şi generalizare a relaţiilor tonale o constituie *acordul* (A se vedea pag. 288).

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

În tonalitate se statornicesc două tipuri de relaţii modale între sunete : *relaţii de mod major* şi *relaţii de mod minor,* determinate fiind de poziţia treptei a III-a faţă de tonică — numită din această cauză *treaptă modală principală.*

Dacă treapta a III-a se află la interval de *terţă mare* faţă de tonică, *modul este major,* iar dacă aceeaşi treaptă se află la interval de *terţă mică* faţă de tonică, *modul este minor :*

Tonalitatea *do major*

Tonalitatea *do minor*

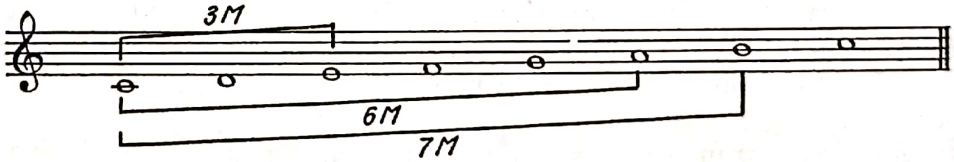
Prin poziţia treptelor VI şi VII faţă de tonică se stabilesc apoi celelalte două variante ale majorului şi minorului tonal, adică *majorul* — respectiv *minorul* — *armonic* şi *melodic,* motiv pentru care aceste trepte (VI şi VII), se consideră *trepte modale secundare.*

În tonalitate deci, modul major sau minor se prezintă sub trei aspecte (forme) :

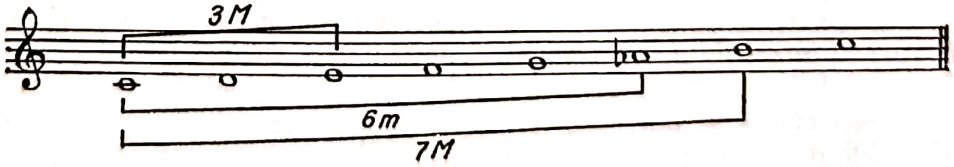
majorul natural, armonic, melodic ;
minorul natural, armonic, melodic.

Schemele modale în tonalitate

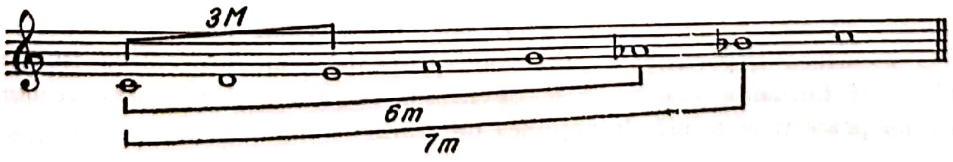
Majorul natural (3M, 6M, 7M pe tonică)



Majorul armonic (3M, 6m, 7M pe tonică)

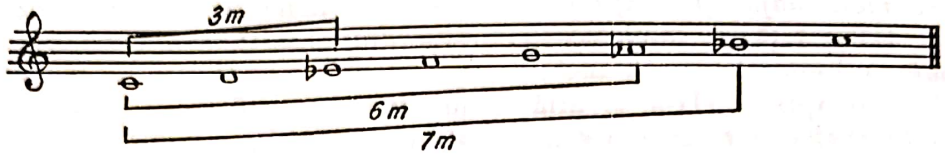


Majorul melodic (3M, 6m, 7m pe tonică)

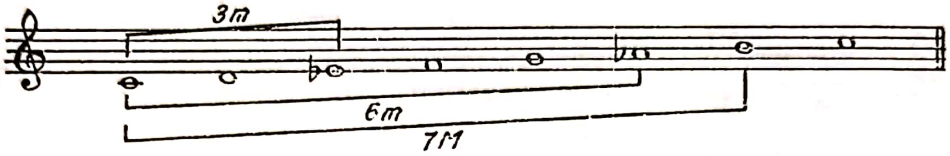


Scanned with OKEN Scanner

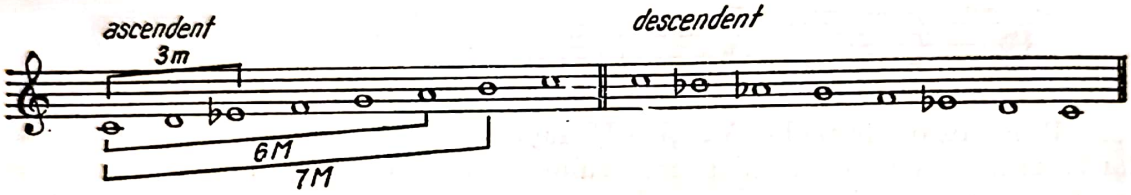
Minorul natural (3m, 6m, 7m pe tonică)



Minorul armonic (3m, 6m, 7M pe tonică)



Minorul melodic (3m, 6M, 7M pe tonică)



Prescurtat, tonalităţile de mod major se notează prin litere majuscule, iar tonalităţile de mod minor, prin litere minuscule. De exemplu :

— tonalitatea *Do* (C) = *do* major ;
— tonalitatea *do* (c) = *do* minor ;
— tonalitatea *Sol* (G) = *sol* major ;
— tonalitatea *sol* (g) = *sol* minor.

d) *Noţiunea de acord*

După cum *gama* constituie *sinteza melodică a tonalităţii*, cuprinzînd materialul sonor al acesteia orînduit după înălţime, *acordul* reprezintă cea de a doua sinteză a tonalităţii, *sinteza sa armonică*, adică a relaţiilor tonale în viziune verticală.[1]

În sens larg, prin acord se înţelege efectul sonor produs de mai multe sunete emise simultan (concomitent).

În conceptul dedus din tonalitate, acordul este o organizare sonoră pe plan vertical (armonic), constînd din suprapunerea a cel puţin trei sunete diferite dispuse la intervale de terţe mari şi mici.

Intervalul de structură al acordului tonal este — aşadar — terţa (mare şi mică), pe baza căreia se pot constitui, prin suprapunere (emitere concomitentă), acorduri tonale de forme şi demensiuni variate.

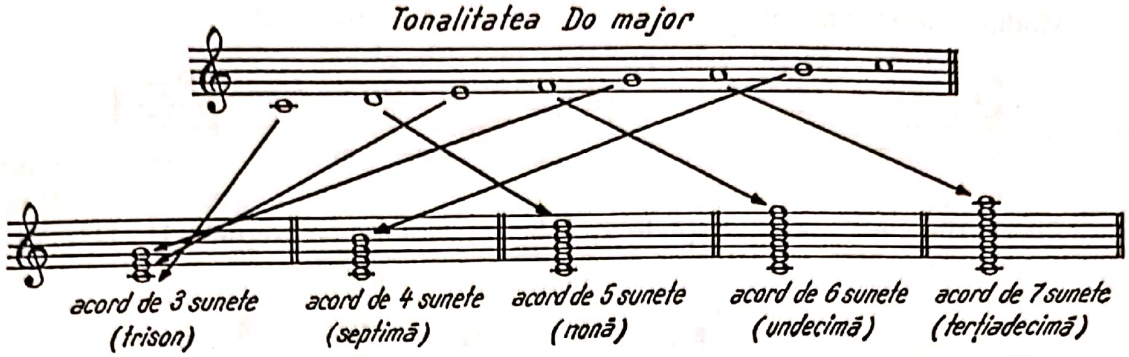
Întregul material al tonalităţii poate fi proiectat pe verticală — în acorduri de diferite mărimi şi structuri — astfel :

---

[1] O asemenea importanţă explică motivul pentru care acordul se studiază — ca structură — şi în teoria muzicii. Este de la sine înţeles deci că ideea (conceptul) de tonalitate nu poate fi desprinsă de noţiunea de *acord*.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner



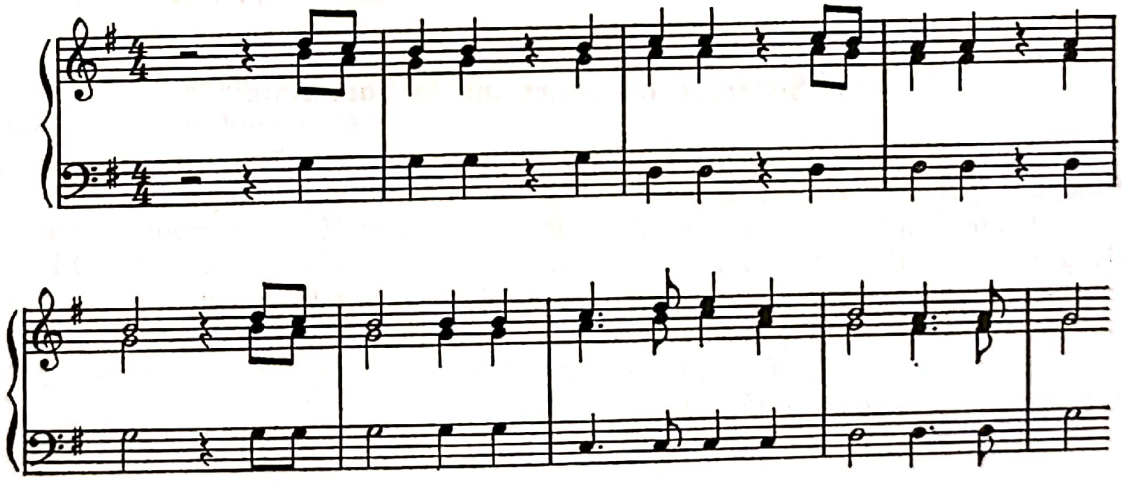
Conceptul de tonalitate cuprinde — aşadar — cele patru sensuri ale noţiunilor descrise mai înainte : *tonalitate* (propriu-zisă), *gamă, mod, acord,* la care s-ar cere adăugată şi noţiunea de *formă (tectonică) specifică* pe care o au lucrările pe bază tonală. [1]

Toate aceste noţiuni care definesc tonalitatea se află într-o strînsă legătură, una condiţionînd şi determinînd pe cealaltă, apoi în totalitate explicînd dialectica desfăşurării fenomenului tonal cu multiplele sale aspecte.

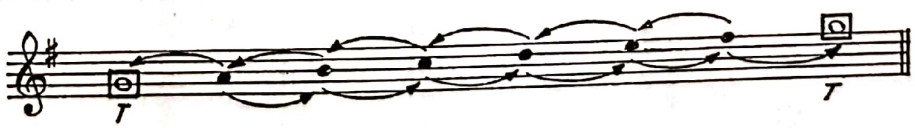
Din punct de vedere *estetic,* elementele *tonalitate, mod, acord* şi *formă* au sens creator — reprezentînd mijloace de expresie în mîna compozitorului — pe cînd *gama* rămîne singurul element lipsit de sensuri expresive. [2]

Din punct de vedere *teoretic* însă, importanţa gamei nu poate fi subestimată, în ea reflectîndu-se *ad abstractum* toate celelalte elemente — mai puţin forma —, adică tonalitatea, modul şi acordul, ca în exemplul următor :

W. A. Mozart — FLAUTUL FERMECAT



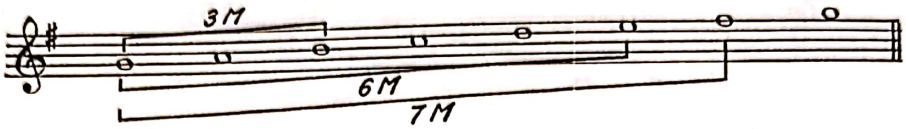
Tonalitatea : *Sol*



[1] Acest ultim aspect al conceptului de tonalitate se studiază însă de către „formele muzicale."

[2] Sînt rare cazurile cînd compozitorul foloseşte în melodie simple înşiruiri de sunete de tipul gamelor.

Modul : *major natural*



Acordurile : *majore* pe treptele I, IV, V ; *minore* pe treptele II, III, VI ; *micşorat* pe treapta VII.

Definind mai înainte conceptul de tonalitate prin cele 4 noţiuni — tonalitate, gamă, mod, acord —, avem în vedere faptul că teoria tonalităţii este mult mai complexă, din fiecare aceste noţiuni rezultînd alte principii, ce vor fi tratate în continuare într-o ordine puţin schimbată, şi anume :

a) principii teoretice privind *tonalitatea*
b) principii teoretice privind *gama*
c) principii teoretice privind *acordul*

Problemele speciale decurgînd din noţiunea de *mod* vor fi tratate ulterior, în cadrul sistemelor tonale *diatonic* şi *cromatic,* unde modul constituie criteriul structural fundamental.

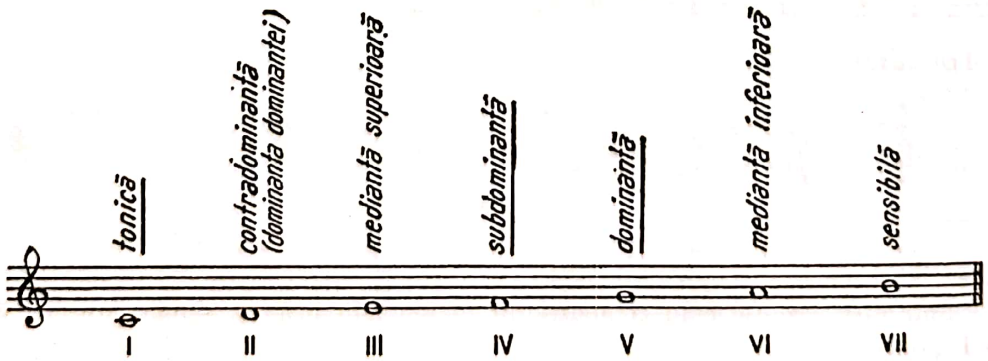
PRINCIPII GENERALE DECURGÎND DIN NOŢIUNEA DE TONALITATE

1. Sistemul de funcţiuni în tonalitate

În tonalitate, sunetele constituie, după cum s-a arătat, un angrenaj de funcţiuni specifice grupate în jurul tonicii — centrul său gravitaţional.

Toate funcţiunile pe care le îndeplinesc sunetele ce compun tonalitatea decurg din rolul atribuit lor în realizarea armonică a operei de artă. Ele sînt deci *de esenţă armonică,* spre deosebire de cele tratate în cadrul sistemului modal, care proveneau dintr-o ordine exclusiv melodică.

Fiecare din cele 7 trepte ale tonalităţii îndeplineşte o funcţiune precis determinată şi nominalizată, astfel :

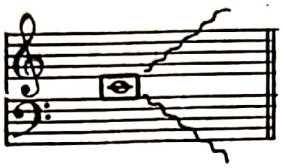


© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

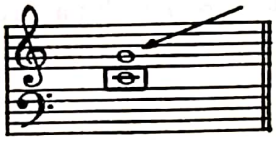
Explicaţia denumirilor funcţionale şi poziţia lor în sistemul tonalităţii Do major

— *Tonica* îndeplineşte funcţiunea principală în sistem, de la ea luîndu-şi numele întreaga tonalitate. De tonică sînt atrase gravitaţional toate celelalte sunete componente ale tonalităţii, ea fiind sunetul central polarizator [1] :



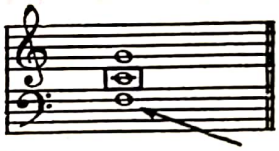
Do, tonica tonalităţii *do* major (T)

— *Dominanta* [2] — funcţiunea cea mai importantă după tonică — se află totdeauna la o cvintă perfectă suitoare faţă de tonică :



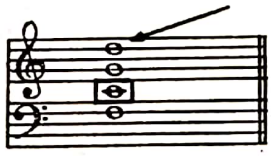
Sol, dominanta tonalităţii (D)

— *Subdominanta* (dominanta de jos) — cu aproape aceeaşi importanţă ca şi dominanta — se află la o cvintă perfectă coborîtoare faţă de tonică :



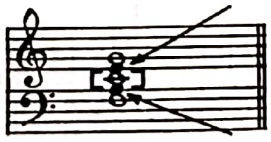
Fa, subdominanta tonalităţii (SD)

— *Contradominanta* (dominanta dominantei) se află la o cvintă perfectă suitoare faţă de dominantă :



Re, contradominanta tonalităţii (DD)

— *Mediana superioară* se află, pe plan armonic, între tonică şi dominantă, iar *mediana inferioară,* între tonică şi subdominantă (treptele III şi VI) :



Mi, mediantă superioară
La, mediantă inferioară

— *Sensibila* (treapta VII) — funcţiune specific tonală — are mersul obligatoriu şi atracţia cea mai puternică spre tonică. Rezolvarea melodică şi armo-

---

[1] În procesul rezonanţei naturale, funcţiunea tonicii se asemuie cu aceea a sunetului fundamental faţă de armonicele sale.

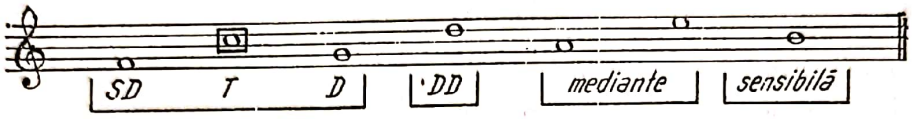
[2] În evul mediu, *„dominans tonus"* = tonul dominant.

Scanned with OKEN Scanner

nică a sensibilei pe tonică constituie una din legile caracteristice tonalității (acordul micșorat al treptei VII) :

Si, sensibila tonalității

Transpunînd funcțiunile tonale în formula pitagoriciană (din cvintă în cvintă perfectă), obținem schema următoare :



Din această repartizare a funcțiilor tonale după criteriul cvintelor, observăm că la baza sistemului se află cele 3 sunete cu funcțiuni principale (tonica, dominanta și subdominanta), care formează *triada tonală ;* vine la rînd un sunet cu o funcțiune neutră (dominanta dominantei), apoi două sunete cu funcțiuni modale specifice (mediana superioară și cea inferioară), șirul cvintelor încheindu-se cu sensibila tonalității.

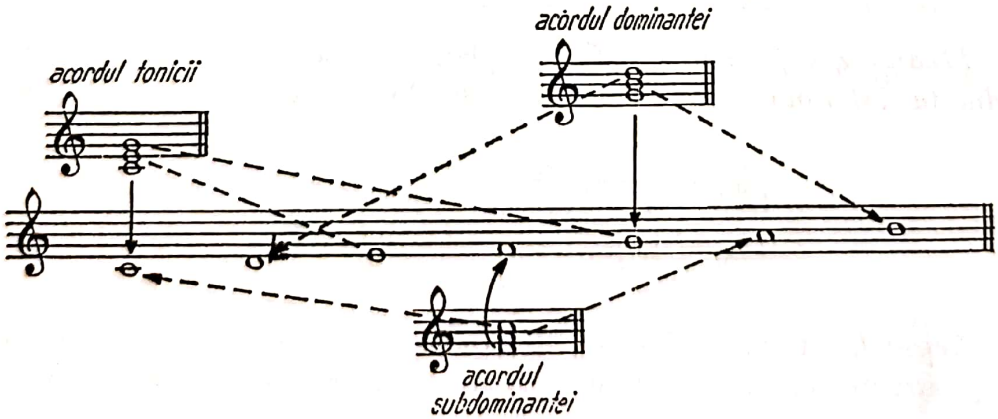
2. Trepte principale și secundare în tonalitate

Din importanța funcțională diferită pe care o au sunetele în tonalitate, rezultă categoria de *trepte principale și secundare în sistem.*

În acest sens, sînt considerate *trepte principale* — pe care se reazemă întreaga construcție melodico-armonică a tonalității — I (tonica) V (dominanta) și IV (subdominanta).

Celelalte trepte — II, III, VI și VII —, avînd un rol subordonat în angrenajul tonal, sînt considerate *secundare.*

Pe treptele principale (I, V, IV) se formează acordurile de bază ale tonalității (pilonii sistemului), adică acordurile tonicii, dominantei și subdominantei :



Procedeele de armonizare, cadențare, modulația și chiar construcția formelor muzicale pornesc de la această diferențiere și ierarhizare funcțională a treptelor ce compun tonalitatea.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

3. Ordinea reală şi cea aparentă a sunetelor în tonalitate

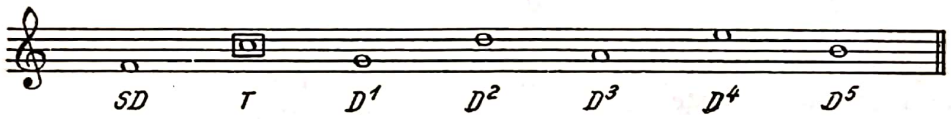
Funcţiunile sunetelor în tonalitate — aşa cum au fost descrise mai înainte — sînt, într-un anumit sens, funcţiuni (relaţii) de lucru în compoziţie.

Pe alt plan al funcţionalităţii muzicale însă, descifrăm în tonalitate — cum am făcut de altfel şi la moduri — o funcţionalitate cu implicaţii mai adînci, de ordin teoretic, estetic, filosofic şi chiar matematic, bazată pe succesiunea sunetelor din cvintă în cvintă perfectă (succesiunea pitagoriciană).[1]

Pentru determinarea unor asemenea raporturi mai complexe şi totodată mai subtile, se studiază ordinea *reală* şi cea *aparentă* a sunetelor în tonalitate.

Se consideră *ordine reală* a sunetelor tonalităţii în cazul că le gîndim în succesiunea lor naturală (din cvintă în cvintă perfectă). Ea corespunde principiului fizic (natural) al producerii sunetelor, fiecare sunet fiind cvinta celui precedent.[2]

Ordinea reală a sunetelor în tonalitatea *do* major :



Se consideră *ordine aparentă* a sunetelor tonalităţii în cazul că le gîndim în cele mai apropiate raporturi de înălţime (prin tonuri şi semitonuri). În realitate însă, o asemenea succesiune a sunetelor reflectă tot ordinea lor prin cvinte (ordinea reală).

Ordinea aparentă a sunetelor în tonalitatea *do* major :

Ordinea funcţională reală şi transpunerea ei în cea aparentă ne demonstrează că, în fapt, sistemul tonal — ca de altfel şi alte sisteme funcţionale — este alcătuit dintr-o succesiune de *dominante superioare şi inferioare* raportate — în totalitate — unui sunet central (tonicii).

Un asemenea principiu al dominantelor acţionează în întreaga teorie a tonalităţii, prin el explicîndu-se fenomene şi procese importante cum sînt : relaţia tonală fundamentală T — D — SD, gradul de apropiere şi depărtare dintre tonalităţi, modulaţia, formele componistice pe bază tonală. consideraţiile estetice şi de etos cu privire la tonalitate etc.

---

[1] Pe acest criteriu funcţional, muzicianul român Dimitrie Cuclin a pus bazele *esteticii muzicale*, ştiinţă care în vremurile noastre se conturează şi defineşte din ce în ce mai pregnant. Din contextul lucrării rezultă, de asemenea, o serie de implicaţii filosofice pe care distinsul muzician le face cu privire la fenomenul muzical, explorînd adînc zonele în care lucrează şi acţionează principiul cvintei (principiul pitagorician).

[2] Vezi principiul rezonanţei pag. 40.

Scanned with OKEN Scanner

PRINCIPII GENERALE DECURGÎND DIN NOŢIUNEA DE GAMĂ

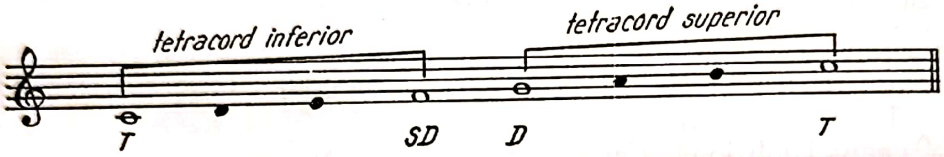
S-a arătat mai înainte cum prin gamă — element teoretic de abstractizare şi generalizare — aflăm prototipul tonalităţii clasice cu legile sale de desfăşurare.

Studiind gama unei tonalităţi, desprindem însă şi alte principii decurgînd din fenomenul tonal, ce pot fi mai uşor cercetate şi stăpînite pe această cale.

1. Structura tetracordică a gamei tonale

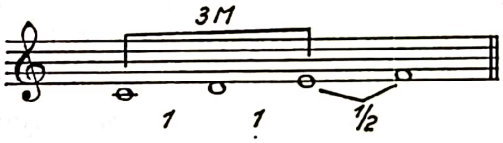
Tonalitatea, prin modul cum sînt distribuite în gamă principalele funcţiuni, constituie un sistem *tetracordic.*

O gamă tonală este alcătuită din două tetracorduri, avînd la extreme treptele principale ale tonalităţii : tonica, dominanta şi subdominanta :



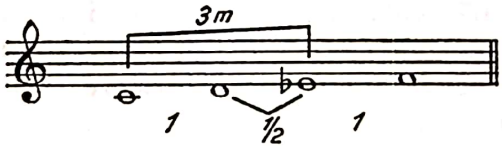
În gamele sistemului tonal se întrebuinţează patru feluri de tetracorduri, fiecare de o structură aparte.

a) *Tetracordul major,* avînd interval de 3M între sunetul al III-lea şi cel de bază, iar semitonul la vîrf :



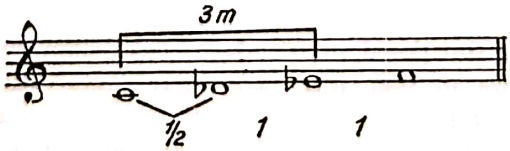
Se întîlneşte în structurile gamelor majore naturale, armonice şi melodice, precum şi în gama minoră melodică.

b) *Tetracordul minor,* avînd interval de 3m între sunetul al III-lea şi cel de bază, iar semitonul la mijloc :



Se întîlneşte în structura gamelor minore naturale, armonice şi melodice, precum şi în gama majoră melodică.

c) *Tetracordul minor frigic,* avînd interval de 3m între sunetul al III-lea şi cel de bază, iar semitonul jos :

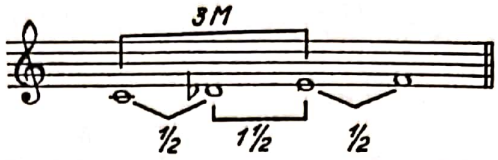


Se întîlneşte în structura gamei minore naturale şi celei majore melodice.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

d) *Tetracordul armonic,* avînd interval de 3M între sunetul al III-lea şi cel de bază, secundă mărită pe sunetul al II-lea, şi 2 semitonuri — unul la bază, iar celălalt la vîrf :



Se întîlneşte în structura gamei minore armonice şi majore armonice.

Prin îmbinarea celor 4 feluri de tetracorduri se obţin toate gamele sistemului tonal major şi minor cu variantele lor. [1]

2. Legile atracţiei tonale

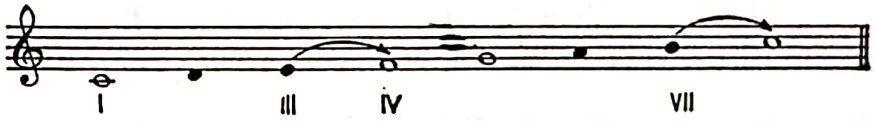
Potenţialul energetic tensional al treptelor în gamă şi rezolvările melodice specifice tonalităţii

În cîmpul funcţional tonal există atracţii speciale ale *treptelor secundare* (II, III, VI, VII) spre cele *principale* (I, V, IV), iar în ultimă analiză, ale tuturor treptelor spre *tonică* — elementul polarizator al tuturor energiilor tensionale ale sunetelor — inclusiv al *dominantei* şi *subdominantei.*

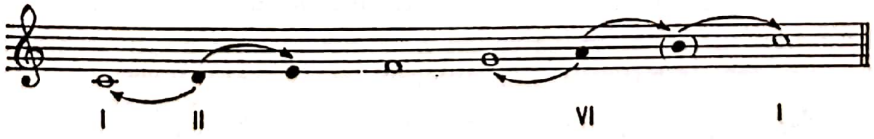
Fenomenul de *atracţie* presupune, implicit, pe cel de *rezolvare,* care în tonalitate, datorită funcţionalităţii specifice, urmează anumite legi de comportare, ce vor fi analizate, în continuare, mai întîi în cadrul gamei majore, şi apoi în cel al gamei minore.

Rezolvările atracţiilor tonale în gama majoră

a) Treptele secundare ce se află la *interval de semiton* faţă de vecinele lor superioare (cazul treptelor III şi VII) posedă *un potenţial energetic (de mişcare) intens,* ce se cere rezolvat melodic printr-un mers *obligatoriu* spre treapta imediat vecină :



b) Treptele secundare ce se află la *interval de ton* faţă de vecinele lor (cazul treptelor II şi VI) posedă un potenţial energetic mai scăzut decît cele aflate la semiton, de aceea ele se pot mişca în două direcţii : fie spre treapta superioară, fie spre cea inferioară (rezolvare ambiguă, neutră) : [2]

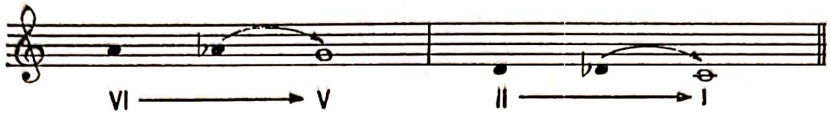


[1] A se vedea gamele majore şi minore tonale (pag. 305—316).

[2] Notăm cazul special al treptei a VI-a, care, în urcare, se rezolvă indirect, prin intermediul treptei a VII-a, la tonica superioară.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru evitarea unei rezolvări melodice ambigue a treptelor II şi VI, se utilizează uneori alterarea lor coborîtoare, învestindu-se şi acestea — prin aducerea la semiton faţă de tonică, respectiv faţă de dominantă — cu potenţial energetic care cere rezolvarea *obligatorie* în cele două trepte principale :

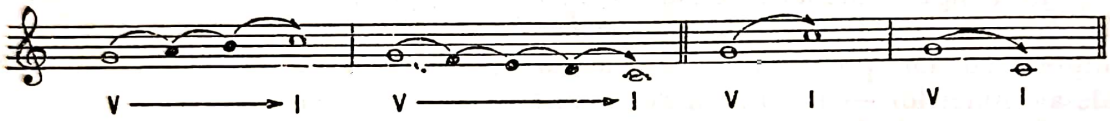


Pe plan armonic, o astfel de rezolvare, obişnuită mai ales la cadenţe, a generat acordul şi cadenţa prin *sexta napolitană.* [1]

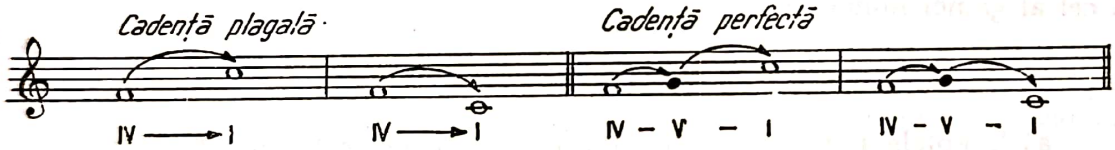
c) În cazul *dominantei* şi *subdominantei* (treptele V şi IV), acestea, prin rolul lor, acumulează potenţialul energetic al treptelor secundare, pe care-l revarsă apoi — după formule speciale de cadenţe — în retorta tonicii.

Dată fiind greutatea funcţională specifică a acestor trepte, ele pot efectua mersul spre tonică atît treptat, cît şi prin salt.

Mersul dominantei spre tonică :



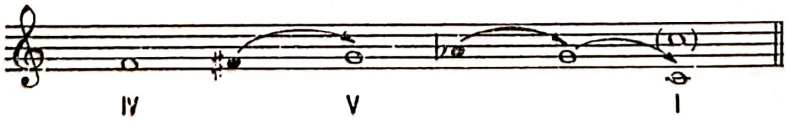
Mersul subdominantei spre tonică :



După cum se observă, în cazul cadenţei perfecte, subdominanta face un drum ocolit, dar mai sigur, spre tonică, prin intermediul dominantei.

Siguranţa cadenţării (conducerii) spre tonică devine şi mai mare dacă subdominanta este alterată suitor, în care caz ea intră mai întîi în zona de atracţie a dominantei (ca sensibilă pentru aceasta) şi se rezolvă apoi la tonică :

Alterarea suitoare a treptei a IV-a, coroborată cu alterarea coborîtoare a treptei a VI-a, încarcă dominanta cu un dublu potenţial energetic, ce duce spre o indubitabilă cadenţare la tonică :



[1] A se vedea pagina 305.

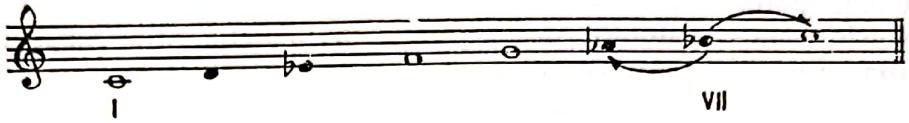
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

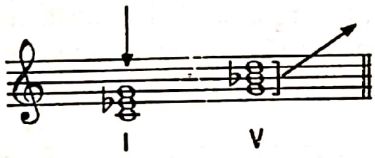
Rezolvările atracţiilor tonale în gama minoră

În gama *minoră naturală,* potenţialul energetic (de mişcare) al treptelor secundare (II, III, VI, VII), observat în gama majoră, slăbeşte cu mult.

Pînă şi treapta a VII-a, care în gama majoră are tendinţa cea mai puternică de mişcare spre tonică, se supune aici unei rezolvări melodice ambigue (neutre), putîndu-se efectua la ton superior sau inferior, deci în completă discordanţă cu postulatele tonalităţii :



Pe plan armonic, dominanta gamei minore naturale este lipsită de potenţialul energetic necesar cadenţării la tonică şi deservirii acesteia ca centru polarizator :



Cele de mai sus constituie raţiuni care au condus la adaptarea minorului natural pentru condiţiile tonalităţii, ceea ce s-a realizat prin :

— ridicarea treptei a VII-a (varianta minorului armonic), care devine astfel sensibilă cu calităţi şi atracţii tonale identice cu acelea din majorul natural ;

— ridicarea şi a treptei a VI-a (varianta minorului melodic), în scopul netezirii liniei melodice prin neutralizarea secundei mărite din minorul armonic.

Calităţi tonale pregnante primeşte de asemenea — prin schimbările structurale de mai sus — acordul *dominantei,* învestindu-se cu acelaşi potenţial energetic, atractiv spre tonică, observat mai înainte în gama majorului.

Devine posibilă acum realizarea celui mai tonal acord : *acordul de septimă de dominantă.*

Analizînd — spre exemplu — o cadenţă perfectă în minorul armonic, vom observa cum acordul dominantei, precedat de acordul minor al subdominantei se direcţionează puternic spre tonică :

Asemenea metamorfozări intervenite în structura minorului natural constituie — istoriceşte vorbind — ultima cucerire a „tiranului Do" asupra modurilor medievale — după cum se exprimă Maurice Emmanuel. [1]

Astfel se consolidează şi se desăvîrşeşte funcţional cel mai închegat şi unitar sistem muzical intonaţional, *tonalitatea,* în cele două ipostaze ale sale : de mod major şi de mod minor.

---

[1] După Doury, Pierre. *Grammaire de la langue musicale.* Paris, Editions Choudens, 1971, p. 43.

Scanned with OKEN Scanner

3. Gama diatonică şi cromatică
Conceptul de diatonism şi cromatism în tonalitate

În prima ei fază, creaţia tonală foloseşte sisteme intonaţionale în care sunetele sînt în relaţii de *diatonism pur* (sisteme tonale diatonice).

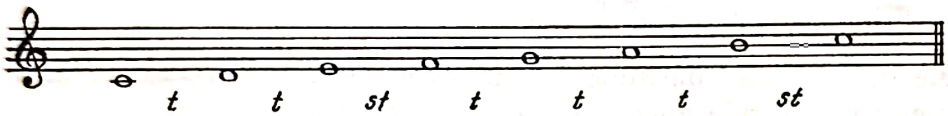
Cu timpul însă, în ordinea diatonică a tonalităţii apar şi elemente cromatice (minorul armonic este un prim indiciu în această privinţă), ajungîndu-se într-un stadiu mai evoluat la sisteme avînd o structură *integral cromatică* (sisteme tonale cromatice).

Sistemele tonale diatonice sînt reprezentate teoretic prin *gama diatonică*, iar cele cromatice, prin *gama cromatică*.

a) *Gama diatonică*

O gamă se consideră *diatonică* în cazul că toate cele 7 sunete ce o compun se succed prin tonuri şi semitonuri diatonice.

Modelul unei astfel de organizări îl constituie gama majorului natural, între treptele căreia se realizează o succesiune de 5 tonuri şi 2 semitonuri (semitonurile nefiind alăturate) :



Verificarea diatonismului acestei game — ca de altfel al oricărui sistem diatonic — se face punînd sunetele din cvintă în cvintă perfectă, adică în ordinea naturală. Dacă toate sunetele gamei se aşază în această ordine, gama este în întregime diatonică, primind numele de *gamă diatonică-naturală.*

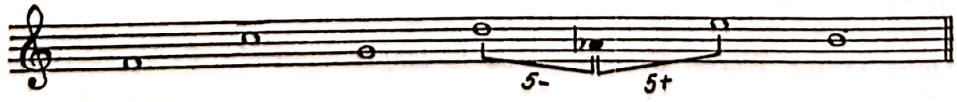
Gama diatonică naturală *do* major

Ordinea sunetelor prin cvinte

Alterarea cromatică a uneia dintre treptele diatonice ale gamei face ca ea să nu mai rămînă în totalitate diatonică, întrucît succesiunea naturală prin cvinte se întrerupe în punctul unde apare modificarea prin alteraţii. O asemenea gamă poartă numele de *gamă diatonică-modificată.*

Gama *do* major armonic

Ordinea sunetelor prin cvinte



© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

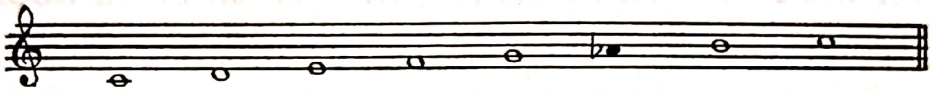
După principiile stabilite mai sus, în tonalitate sînt considerate ca *sisteme diatonice naturale :*

Majorul natural

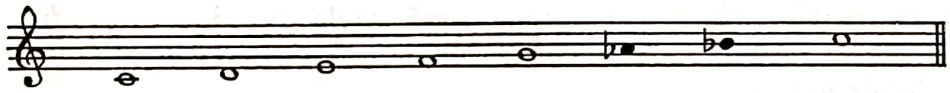
Minorul natural

După aceleaşi principii, sînt considerate *sisteme diatonice modificate :*

Majorul armonic



Majorul melodic



Minorul armonic

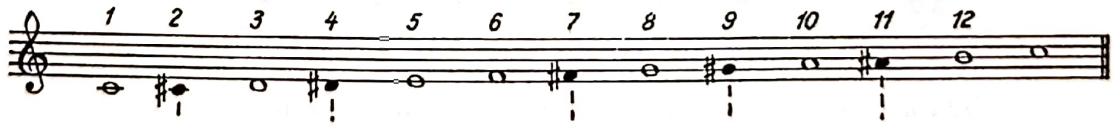
Minorul melodic

b) *Gama cromatică*

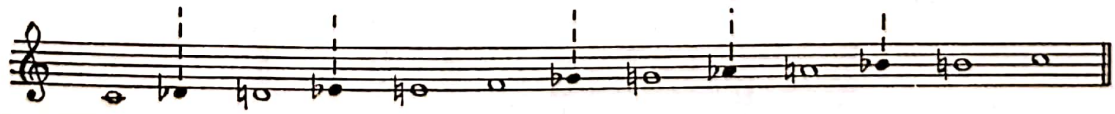
În conceptul tonal, *o gamă se consideră cromatică în cazul că sunetele componente se succed numai prin semitonuri (diatonice şi cromatice).*[1]

Folosind toate cele 12 sunete posibile din cadrul octavei, în structura gamei cromatice tonale se formează 7 semitonuri diatonice şi 5 semitonuri cromatice :

Construcţie cu diezi (varianta a)



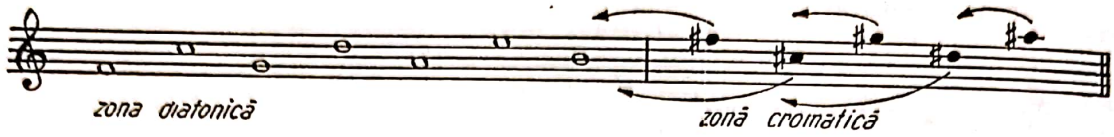
Construcţie cu bemoli (varianta b)



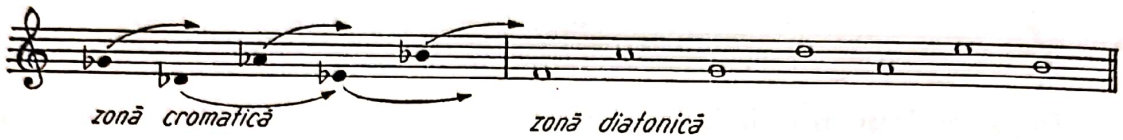
[1] În conceptul modal — după cum s-a arătat —, simpla apariţie a secundei mărite în sistem determină structura cromatică a acestuia.

Toate elementele cromatice sînt aduse în gamă din afara zonei diatonice [2]:

varianta a



varianta b



PRINCIPII GENERALE DECURGÎND DIN NOŢIUNEA DE ACORD

Acordul tonal constituie — după cum s-a mai arătat — o organizare armonică specifică alcătuită din suprapunerea a cel puţin trei sunete diferite dispuse la intervale de terţe (mari şi mici).

Creaţia tonală foloseşte obişnuit următoarele acorduri: *acordul de 3 sunete (trisonul), acordul de 4 sunete (acordul de septimă) şi acordul de 5 sunete (acordul de nonă).*

În mod excepţional, se utilizează *acordul de 6 sunete* (acordul de undecimă) şi *acordul de 7 sunete* (acordul de terţiadecimă).

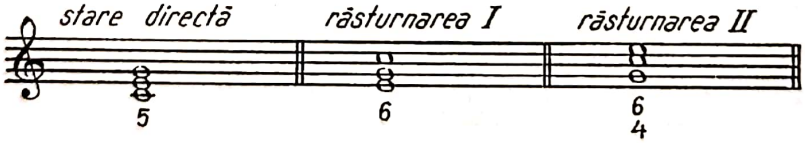
1. Acordul de 3 sunete

Acordul de 3 sunete (trisonul) este alcătuit din *sunetul fundamental, terţa* şi *cvinta* sa.

Ca structură, trisonul este de 4 feluri: *major, minor, mărit* şi *micşorat.* Fiecare din aceste structuri ale acordului poate fi utilizată în trei stări (aspecte):

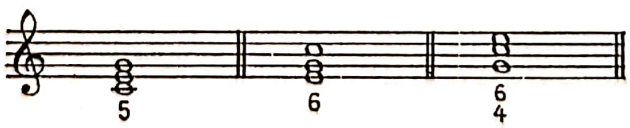
— *starea directă* = cu sunetul fundamental în bas;
— *răsturnarea I* = cu terţa în bas;
— *răsturnarea a II-a* = cu cvinta în bas.

Pentru redarea acestor stări diferite ale trisonului, se întrebuinţează următorul cifraj armonic:



Schemele acordurilor de 3 sunete construite pe sunetul do

Acordul (trisonul) major

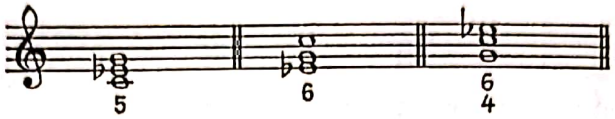


[2] A se vedea şi „Sistemul tonal cromatic", pag. 326.

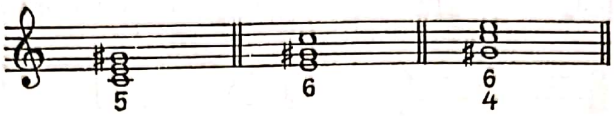
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

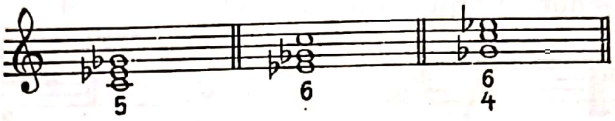
Acordul (trisonul) minor



Acordul (trisonul) mărit



Acordul (trisonul) micşorat

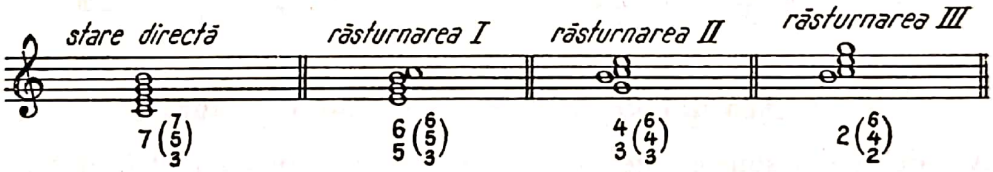


2. Acordul de 4 sunete (acordul de septimă)

Acordul de 4 sunete este alcătuit din *sunetul fundamental, terța, cvinta* şi *septima* sa.

Structura acordului de septimă se determină, pe de o parte, în funcție de trisonul de la baza lui (major, minor, mărit sau micşorat), iar pe de alta, în funcție de mărimea septimei (mare, mică şi micşorată).

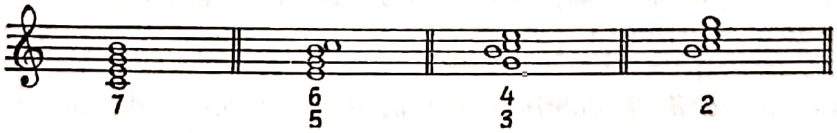
Acordul de septimă se foloseşte în patru stări : *stare directă şi răsturnările* I, II şi III, în cifrajul armonic de mai jos [1] :



Schemele acordurilor de septimă construite pe sunetul do

Acorduri cu septimă *mare :*

trison major + septimă mare



trison minor + septimă mare

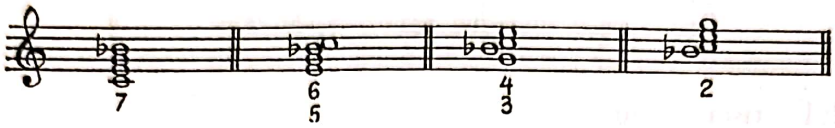
[1] În paranteză se arată formula completă de cifraj din care provine cea rămasă în uzul didactic.

Scanned with OKEN Scanner

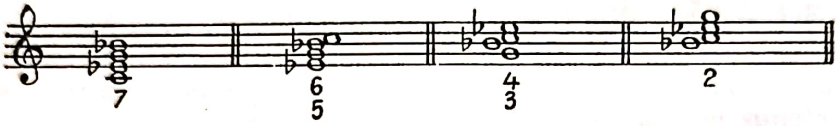
trison mărit + septimă mare

Acorduri cu septimă *mică :*

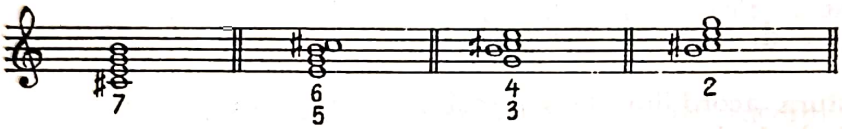
trison major + septimă mică (septima de dominată)



trison minor + septimă mică

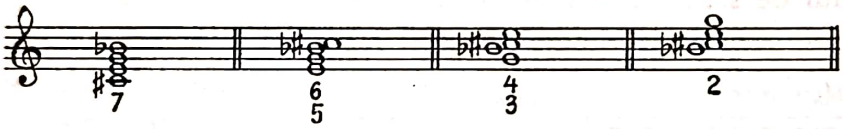


trison micşorat + septimă mică



Acorduri cu septimă *micşorată :*

trison micşorat + septimă micşorată



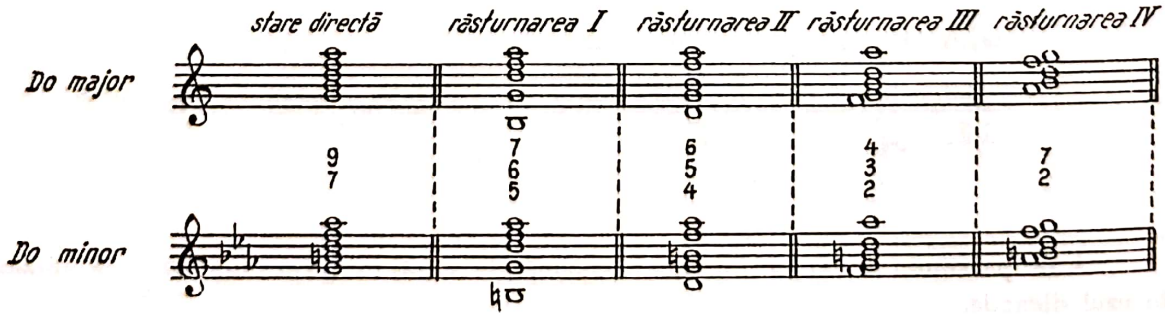
3. Acordul de 5 sunete (acordul de nonă)

Acordul de 5 sunete este alcătuit din *sunetul fundamental, terţa, cvinta, septima* şi *nona* sa.

Structura acordului de nonă fiind mai complexă, se determină prin mărimea *trisonului, septimei* şi a *nonei.*

Acordul de nonă mai frecvent întrebuinţat în tonalitate este *nona de dominantă* (de pe treapta a V-a), alcătuit din trison major, septimă mică şi nonă mare — pentru tonalitatea majoră — şi din trison major, septimă mică şi nonă mică — pentru tonalitatea minoră.

Acordul de nonă de dominantă pentru do *major şi* do *minor*



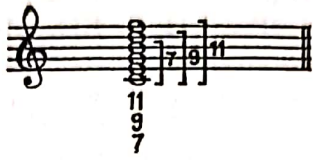
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

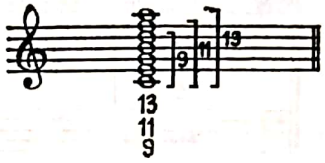
4. Acordul de 6 şi 7 sunete

În scopul dezvoltării armoniei tonale, creaţia contemporană utilizează şi acordurile de 6, respectiv 7 sunete.

Acordul de 6 sunete (acordul de *undecimă*) se obţine adăugînd încă o terţă peste acordul de nonă :



Acordul de 7 sunete (acordul de *terţiadecimă*) se obţine adăugînd încă o terţă peste acordul de undecimă :



Acest din urmă acord conţine în structura sa întregul material sonor al scării tonale diatonice.

Ca şi celelalte specii de acorduri, acordul de undecimă şi cel de terţiadecimă pot fi variate ca structură, depinzînd de mărimea acordurilor mai mici din componenţa lor (nona, septima, trisonul) şi, în ultimă analiză, de mărimea undecimei, respectiv a terţiadecimei.

5. Acorduri principale şi secundare

Acordurile de orice structură — trison, septimă, nonă etc. — dacă se formează pe treptele principale ale tonalităţii (treptele I, V, IV) poartă numele de *acorduri principale,* întrucît determină tonalitatea pe plan armonic.

Acordurile care se formează pe treptele secundare ale tonalităţii (treptele II, III, VI şi VII) se numesc *acorduri secundare,* întrucît sînt dependente şi subordonate celor principale.

6. Acorduri consonante şi disonante

Acordurile formate din intervale armonice consonante se numesc *acorduri consonate.* Din această categorie fac parte numai acordurile de 3 sunete (trisonurile) majore şi minore.

Acordurile în alcătuirea cărora intră unul sau mai multe intervale disonante se numesc *acorduri disonante.* Din această categorie fac parte : acordurile de 3 sunete (trisonurile) mărite şi micşorate, acordurile de septimă, nonă, undecimă etc.

După preceptele armoniei tonale clasice, toate acordurile disonante se cer rezolvate în acorduri consonante, nerezolvarea lor constituind o excepţie de la regula astfel formulată.

Pe plan estetic, oponenţa permanentă dintre acordurile disonante şi cele consonante constituie dialectica dezvoltării armoniei tonate clasice.

Scanned with OKEN Scanner

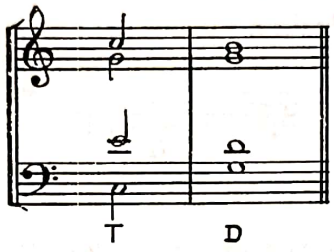
În orice sistem melodic sau armonic, formulele de cadenţă[1] fac parte integrantă din structura specifică a sistemului respectiv, determinîndu-i esenţa şi caracterul.

În moduri, după cum s-a arătat, cadenţele sînt de *esenţă strict melodică* şi se deosebesc aproape de la o structură modală la altă structură modală.

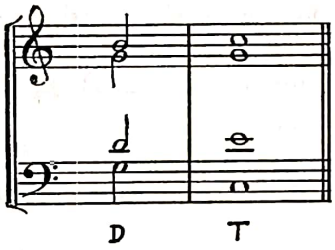
În tonalitate, cadenţele sînt de *esenţă armonică*, realizîndu-se pe cadrul celor trei funcţiuni principale : T — D — SD. Melodia tonală foloseşte aceleaşi cadenţe, dar într-o viziune orizontală, în care caz armonia trebuie subînţeleasă.

Principalele cadenţe tonale se realizează prin formulele următoare (prezentare schematică) :

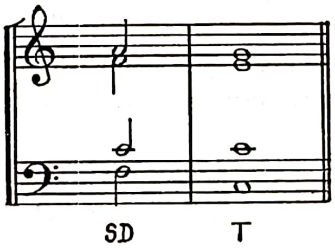
Semicadenţa = succesiunea T — D



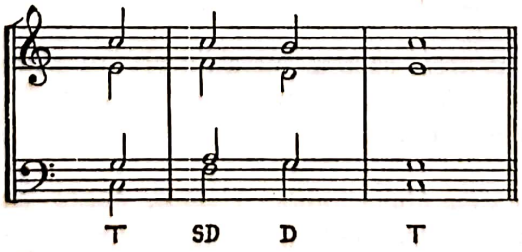
Cadenţa autentică = succesiunea D — T



Cadenţa plagală = succesiunea SD — T



Cadenţa perfectă = succesiunea T — SD — D — T

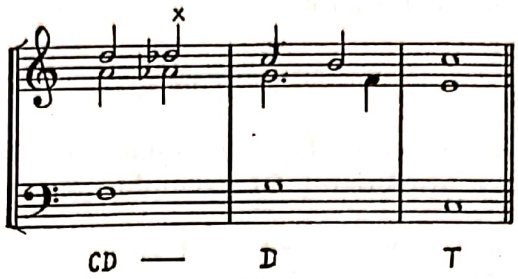


[1] În limba latină, *cado* = a cădea, a fi la sfîrşit, a se potoli, a se sfîrşi.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Cadenţa napolitană = succesiunea CD (coborîtă) — D — T



Opririle (cadenţele) pe *tonică* sînt complete, conclusive, echivalente cu opririle pe punct în sintaxa vorbirii, creînd sentimentul de sfîrşit al frazelor şi discursului muzical.

Opririle (cadenţele) pe *dominantă* sînt — dimpotrivă — nedefinite, suspensive, creînd sentimentul şi nevoia de continuare în fraza şi discursul muzical (semicadenţe).

*

După expunerea tezelor generale desprinse din noţiunile de tonalitate, gamă, acord, calea ne este deschisă pentru dezvoltarea teoriei tonalităţii conform celor două principale criterii deduse din factura creaţiei — criteriul *diatonic* şi cel *cromatic* —, utilizate, de altfel, şi în teoria modurilor.

Ansamblul de probleme va cuprinde, aşadar, în continuare :

— *sistemul tonal diatonic ;*
— *sistemul tonal cromatic.*

*

A. SISTEMUL TONAL DIATONIC

Sistemul tonal diatonic constituie, din punct de vedere teoretic, un ansamblu de principii tratînd tonalităţile care folosesc *ordinea (organizarea) diatonică* a materialului sonor. Aceste principii privesc :

— tonalităţile de mod major şi de mod minor ;
— formarea tonalităţilor majore şi minore pe alte sunete ;
— aşezarea tonalităţilor în cadran şi spirală ;
— raporturile dintre tonalităţi aşa cum acestea rezultă din opera de artă.

Principiile diatonismului tonal — şi mai apoi ale cromatismului — stau la baza dezvoltării creaţiei muzicale pe multiple planuri (melodic, armonic, al formelor etc)., dar, în acelaşi timp, servesc pentru interpretarea teoretică şi estetică a tonalităţii — sistemul componistic cel mai fecund de pînă acum.

1. Tonalităţi de mod major şi mod minor. Elemente de structură. Principii generale decurgînd din noţiunea de mod

Tonalităţile diatonice, din punct de vedere al organizării sunetelor în gamele respective — adică al modului lor — sint de două feluri :

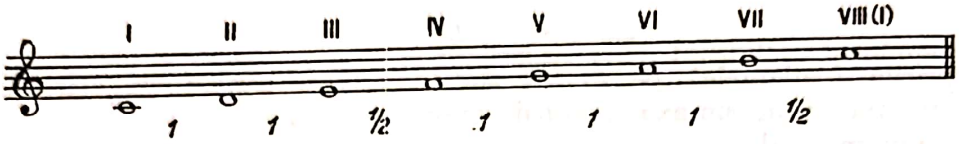
— tonalităţi de mod *major ;*
— tonalităţi de mod *minor.*

Scanned with OKEN Scanner

La rîndul lor, tonalităţile de mod major şi cele de mod minor sînt de trei feluri : *naturale, armonice* şi *melodice.*

a) *Majorul natural*

Gama modului major natural se compune din 5 tonuri şi 2 semitonuri diatonice, în succesiunea următoare(în exemplu, gama tonalităţii *Do*) :

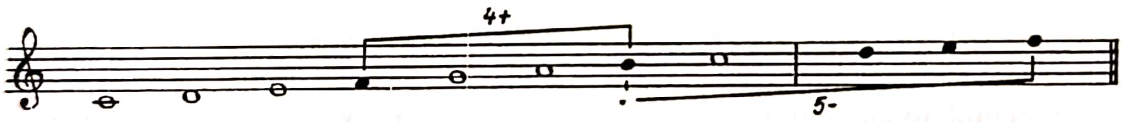


Sunetele sale se aşază în întregime în ordinea naturală (din cvintă în cvintă perfectă) ; de aceea, sistemul se consideră *diatonic-natural :*

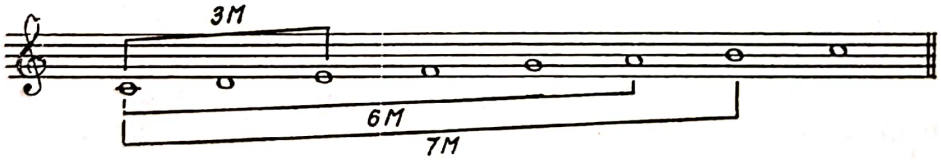
Caracteristici de structură

Tonurile se află între treptele I—II ; II—III ; IV—V ; V—VI ; VI—VII ; iar *semitonurile,* între treptele III—IV ; VII—VIII.

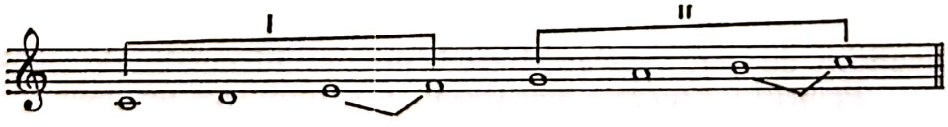
Intervalele caracteristice ale modului se formează pe treptele IV (4+) şi VII (5—) :



Treptele modale (III, VI şi VII) se află la intervale de 3M, 6M şi 7M faţă de tonică :



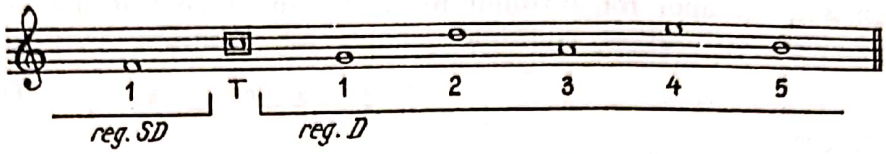
Cele *două tetracorduri majore identice* conferă modului o simetrie melodică uşor de sesizat în însăşi structura gamei :



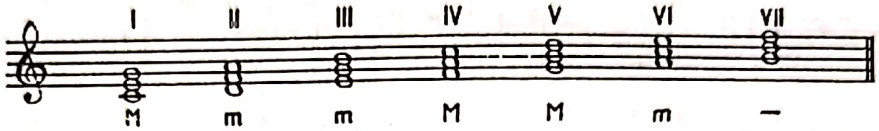
Pe plan funcţional, *modul deţine un echilibru perfect al elementelor sale,* cuprins în formula prototip : la 1 sunet din regiunea subdominantei se contrapun 5 sunete din regiunea dominantei, cunoscut fiind că numai în acest raport toate sunetele — inclusiv subdominanta — deservesc fidel centrul tonal (tonica) :

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner



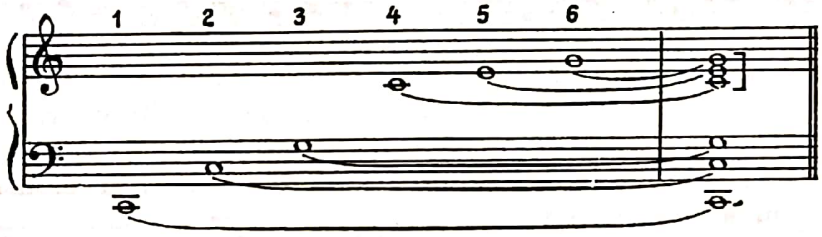
Acordurile ce se formează pe treptele gamei majore naturale au structura următoare :



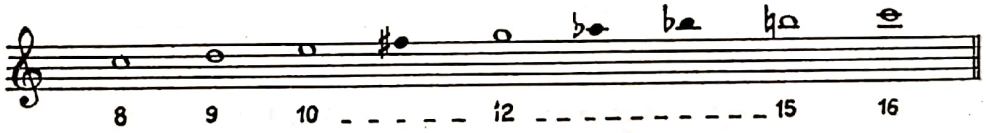
De semnalat că acordurile de pe treptele principale (I, IV, V) sînt *toate majore,* corespunzînd structurii generale a modulului.

Ca un corolar, majorul natural se reflectă aproape în întregime în rezonanţa naturală (în armoniccle superioare), conferindu-i-se astfel un suport şi în realitatea fizică a fenomenului sonor.

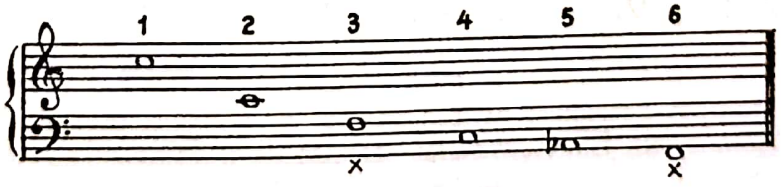
Acordul tonicii — spre exemplu — rezultă din primele 6 armonice naturale :



Gama majorului natural este de asemenea prezentă în rezonanţă prin 6 din sunetele sale componente (armonicele 8, 9, 10, 12, 15 şi 16 :



Dacă dăm o valoare obiectivă (reală) şi rezonanţei sonore inferioare, atunci sunetul *fa* (treapta a IV-a), care lipseşte din seria suitoare, poate fi considerat ca provenind din armonicele inferioare ale aceluiaşi sunet generator *do* :

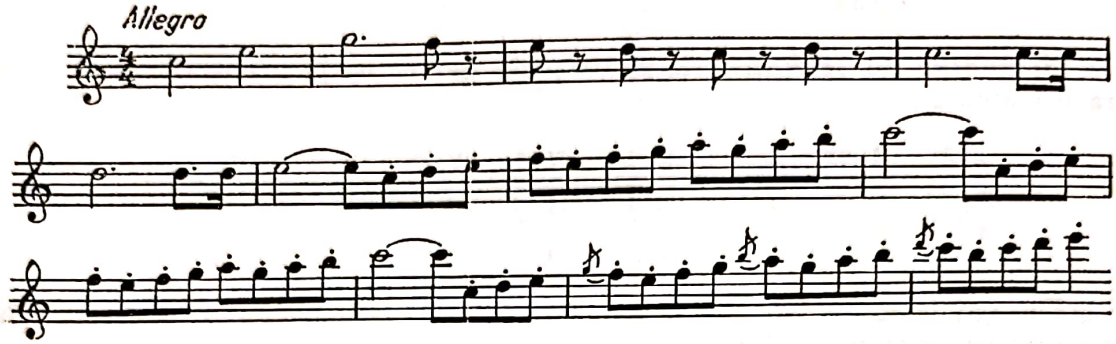


Supunînd majorul natural analizei pe diverse planuri, avem în vedere multiplele sale valenţe expresive, ceea ce explică faptul că nici azi, după secole de existenţă permanantă în creaţie, nu considerăm epuizate frumuseţile şi capacităţile lui de expresie.

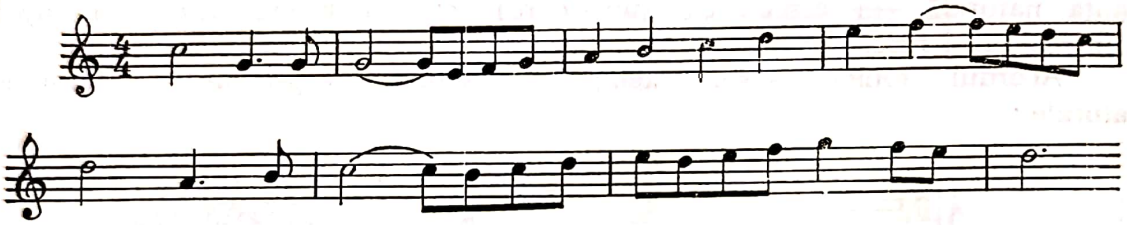
Scanned with OKEN Scanner

Clasicismul şi apoi romantismul muzical s-au afirmat în plenitudinea lor utilizînd majorul natural pe multiple planuri ale realităţii artistice.

Ludwig van Beethoven — SIMFONIA V

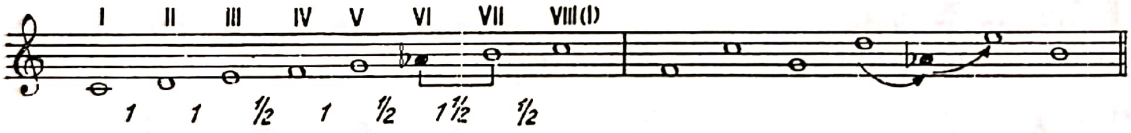


Richard Wagner — MAEŞTRII CÎNTĂREŢI DIN NÜRNBERG



b) *Majorul armonic*

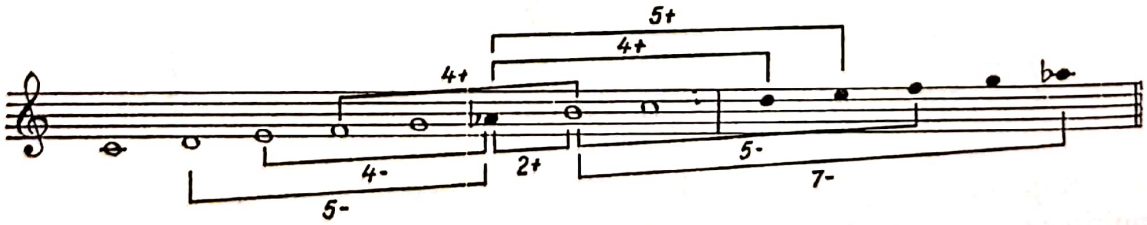
Gama majorului armonic se formează prin coborîrea cromatică a treptei a VI-a a majorului natural :



Principala caracteristică o constituie secunda mărită de pe treapta a VI-a, datorită căreia majorul armonic a primit acest nume, prin analogie cu minorul armonic, în care de asemenea există un interval de secundă mărită pe treapta a VI-a.

Tonurile se află între treptele I—II ; II—III ; şi IV—V ; iar *semitonurile* (3 la număr), între treptele III—IV ; V—VI şi VII—VIII.

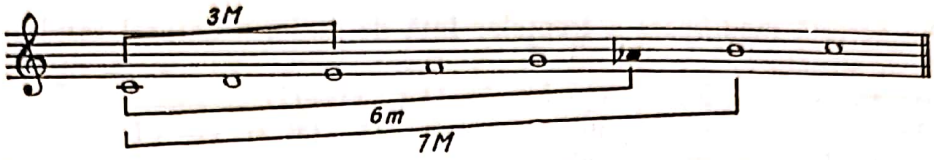
Intervalele caracteristice ale modului se formează pe treptele : II (5—), III (4—), IV (4+), VI (2+, 4+ şi 5+), VII (5— şi 7—) :



Treptele modale (III, VI, VII) se află la intervale de 3M, 6m şi 7M faţă de tonică :

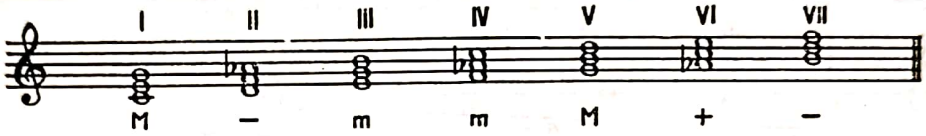
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner



Tetracordurile din care este alcătuită gama majorului armonic sînt diferite primul major, iar celălalt armonic (cu 2+ în structură) :

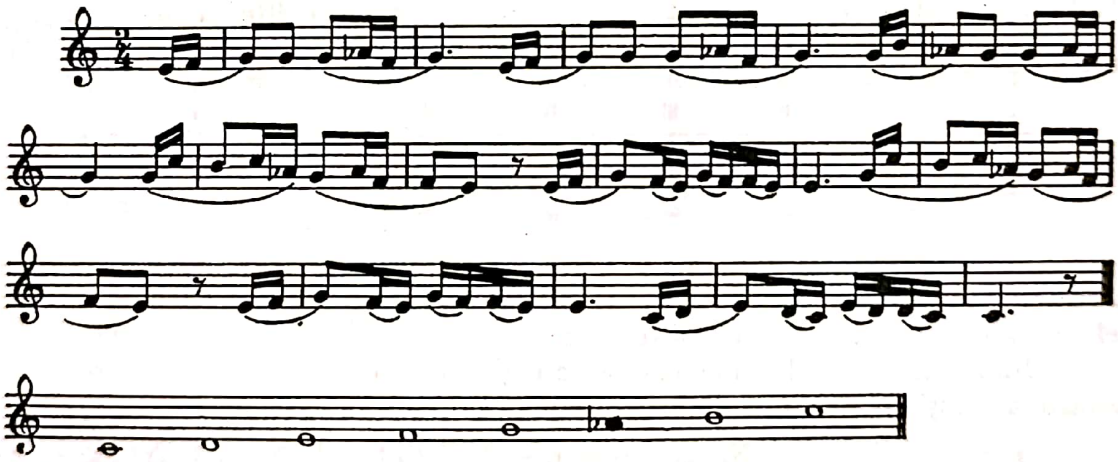
Acordurile ce se formează pe treptele gamei majore armonice au structura următoare :



Prin caracterul său specific oriental, majorul armonic este mai puţin folosit în creaţia tonală, datorită secundei mărite de pe treapta a VI-a, interval care-l apropie mai mult de o interpretare structural-modală.

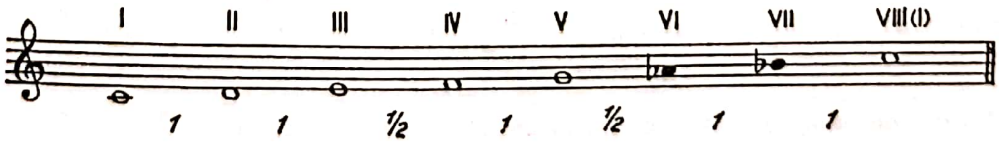
Aparţine totuşi tonalităţii în măsura în care creaţia cultă îl tratează pe plan armonic prin relaţii şi soluţii tonale :

M. Ipolitov Ivanov — FRAGMENTE TURANICE



c) *Majorul melodic*

Gama majorului melodic se formează prin coborîrea cromatică a treptelor VI şi VII ale majorului natural, numele său provenind din analogia cu minorul melodic, cu aceleaşi trepte modificate, însă suitor :

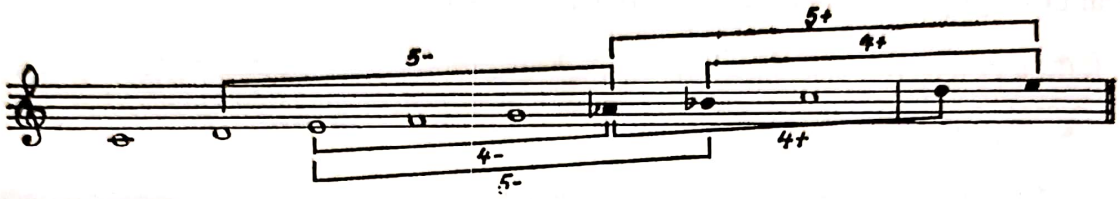


Scanned with OKEN Scanner

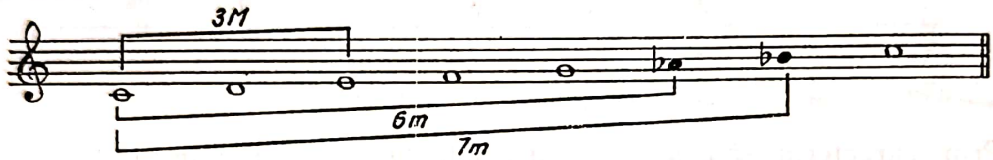
Din această modificare a treptelor față de majorul natural rezultă și caracteristicile de structură.

Tonurile se află între treptele I—II ; II—III ; IV—V ; VI—VII și VII—VIII ; iar *semitonurile* între treptele III—IV și V—VI.

Intervalele caracteristice ale modului se formează pe treptele : II, (5—) III, (4— și 5—), VI (4+ și 5+), VII (4+) :

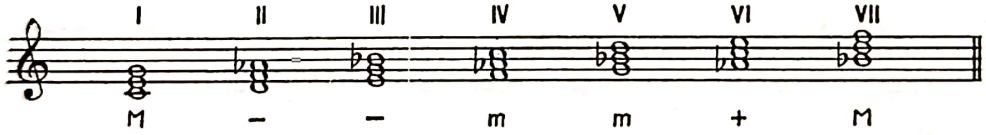


Treptele modale (III, VI și VII) se află la intervale de 3M, 6m și 7m :



Tetracordurile sînt diferite : primul major, iar celălalt minor frigic (relație tetracordică opusă : major-minor) :

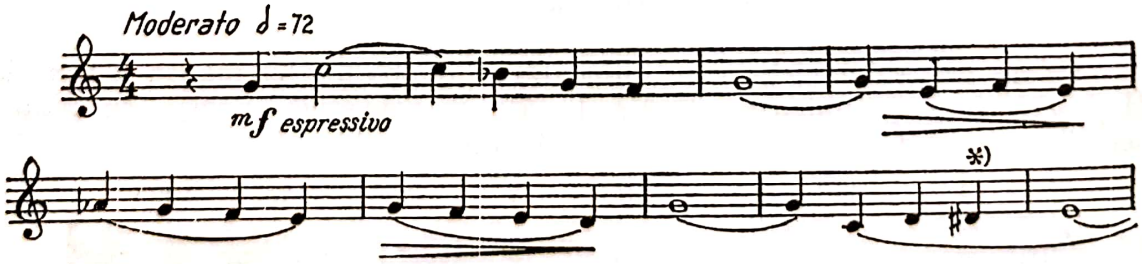
Acordurile ce se formează pe treptele gamei majore melodice au structura următoare :



Dintre acordurile principale (I, V, IV), numai cel al tonicii păstrează caracterul major ; iar celelalte — D și SD — devin minore, slăbind în acest fel substanța tonal-armonică a sistemului.

Utilizarea majorului melodic în creația tonală este cu totul excepțională, pentru aceleași motive descrise mai înainte la majorul armonic.

S. N. Rahmaninov — CONCERTUL Nr. 2 PENTRU PIAN
(fragment transpus în tonalitatea DO)



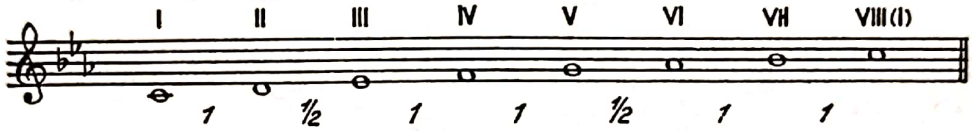
* Notă de pasaj cromatică ce nu afectează structura modului.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

d) *Minorul natural*

Gama minorului natural se compune din 5 tonuri şi 2 semitonuri diatonice, în succesiunea următoare (în exemplu gama tonalităţii *do minor*) :



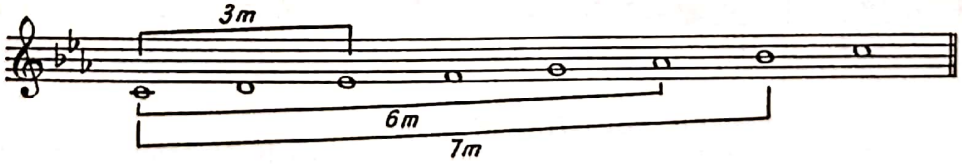
Sunetele sale se aşază în întregime în ordinea naturală (din cvintă în cvintă perfectă) ; de aceea, sistemul se consideră *diatonic-natural :*

Caracteristici de structură

Tonurile se află între treptele I—II ; III—IV ; IV—V ; VI—VII ; VII—VIII ; iar *semitonurile* între treptele II—III şi V—VI.

Intervalele caracteristice ale modului se formează pe treptele : II (5—) şi VI (4+) :

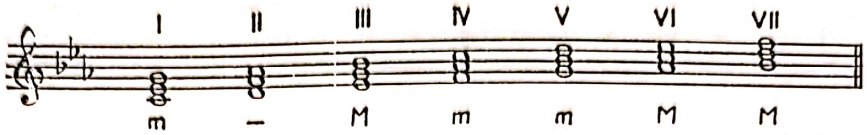
Treptele modale (III, VI şi VII) se află la intervale de 3m, 6m şi 7m faţă de tonică :



Tetracordurile din care este alcătuită gama minorului natural sînt dife rite : primul minor, iar celălalt minor-frigic :

Scanned with OKEN Scanner

Acordurile ce se formează pe treptele sale au structura următoare :

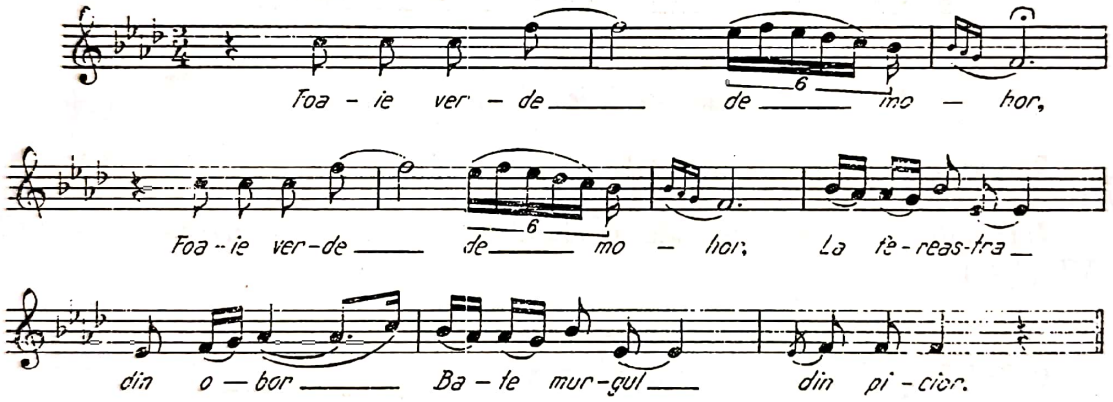


Rezonanţa fizică a minorului natural se află în seria armonicelor inferioare (subarmonicelor) :

Observăm că acrdurile principale (T—D—SD) ale sistemului sînt toate acorduri *minore*.

Minorul natural utilizat după principii tonale se întîlneşte mai rar în creaţie. Lipsit fiind de sensibilă şi acordul major al dominantei, el şi-a păstrat însă cel mai bine caracterul şi provenienţa sa populară (modală).

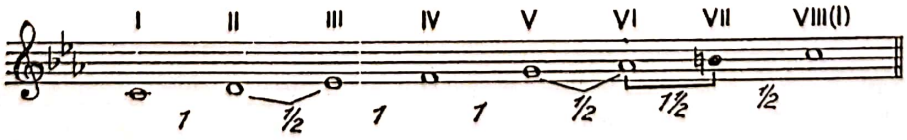
D. D. Botez — FOAIE VERDE DE MOHOR



Sabin Drăgoi — Opera NĂPASTA

e) *Minorul armonic*

Gama minorului armonic se formează prin ridicarea cromatică a treptei a VII-a a minorului natural :



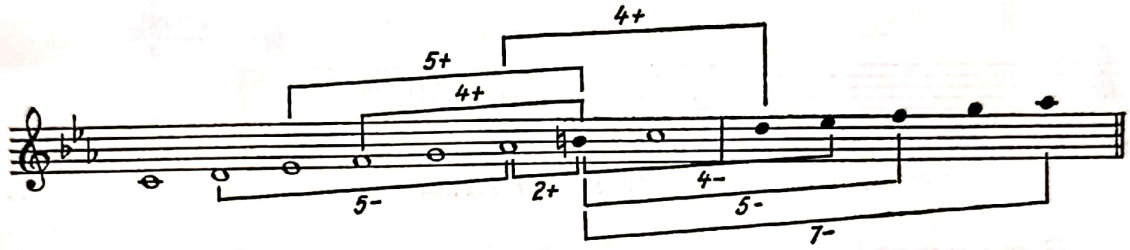
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

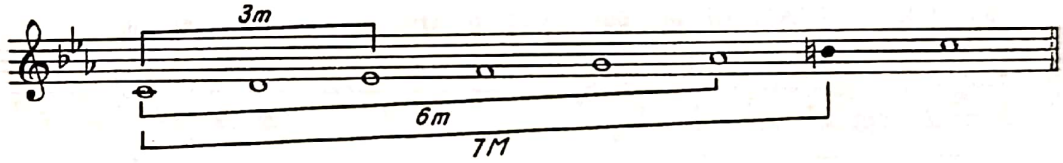
În mod apare, pe treapta a VI-a, *secunda mărită* — interval caracteristic principal, creat din nevoia ca în armonie (de unde şi numele de minor armonic) sistemul să poată avea sensibilă, funcţiune specific tonală, precum şi acordul major al treptei a V-a (dominanta), elemente necesare lucrului în armonia tonală.

Tonurile se află între treptele I—II ; III—IV ; IV—V ; iar *semitonurile* (3 la număr), între treptele II—III ; V—VI ; VII—VIII.

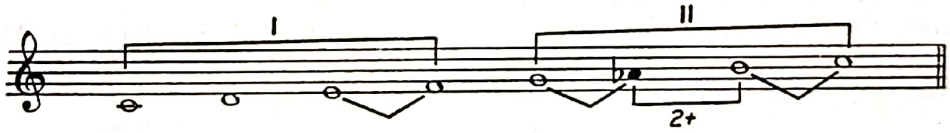
Sistemul este bogat în *intervale caracteristice* (mărite şi micşorate), pe treptele : II (5—), III (5+), IV (4+), VI (2+ şi 4+), VII (4—, 5— şi 7—) :



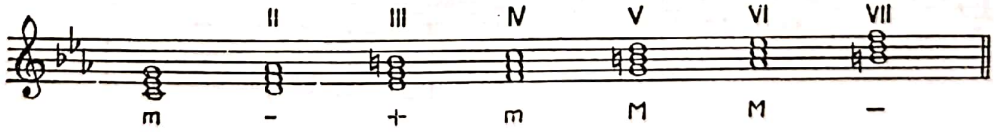
Treptele modale (III, VI, VII) se află la intervale de 3m, 6m şi 7M faţă de tonică :



Tetracordurile din care este alcătuită gama modului minor armonic sînt diferite : primul minor, iar celălalt armonic (cu 2+) :



Acordurile minorului armonic sînt colorate şi variate ca structură, corespunzînd cerinţelor armoniei tonale :



De o importanţă deosebită pentru armonia minorului armonic sînt acordurile de pe treptele I (acord minor), V (acord major) şi VII (acord micşorat, cerînd rezolvarea în acordul tonicii).

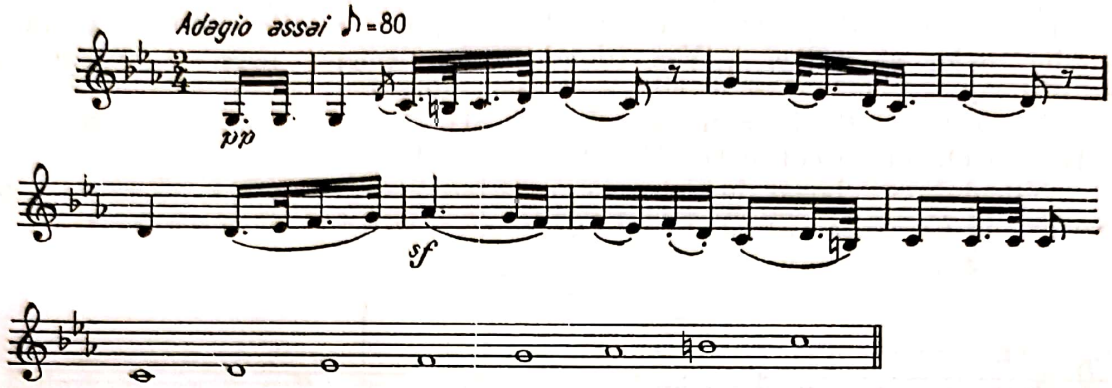
În creaţie, minorul armonic este cel mai utilizat dintre variantele minore.

Posedînd sensibilă ca şi majorul natural (tr. a VII-a la interval de semiton faţă de tonică), precum şi acordul major cu septimă mică de pe tr. a V-a (dominantă) — elemente esenţiale în angrenajul tonal —, minorul armonic răspunde cerinţelor stilului armoniei tonale clasice, pentru care a şi fost creat.

Scanned with OKEN Scanner

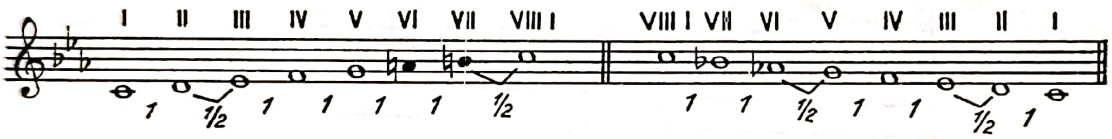
Maeştrii artei clasice şi romantice au arătat chiar o predilecţie pentru minorul tonal de acestă structură.

Ludwig van Beethoven — SIMFONIA A III-A



f) *Minorul melodic*

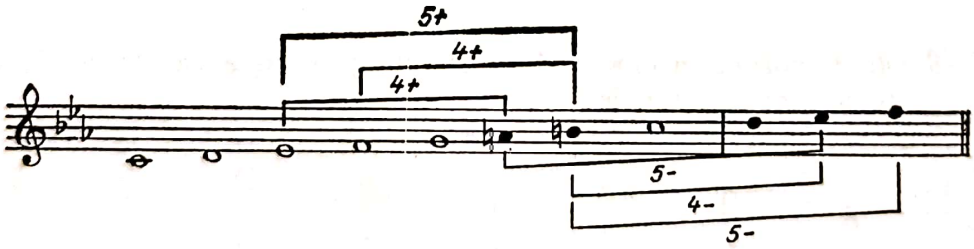
Gama minorului melodic se formează, *în urcare,* prin ridicarea cromatică a treptelor VI şi VII ale minorului natural, *în coborîre* revenind la structura celei naturale :



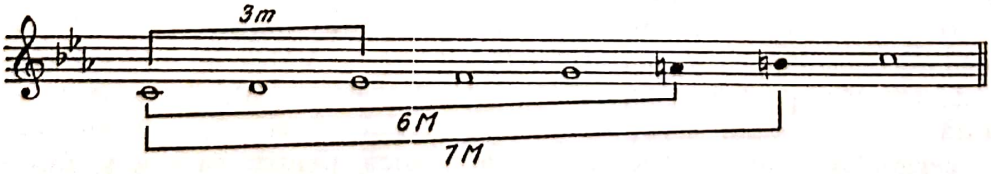
Caracteristici de structură (numai pentru gama ascendentă)

Tonurile se află între treptele I—II ; III—IV ; IV—V ; V—VI ; VI—VII ; iar *semitonurile* între treptele II—III şi VII—VIII.

Intervalele caracteristice ale modului se formează pe treptele III (4+ şi 5+), IV (4+), VI (5—), VII (4— şi 5—) :



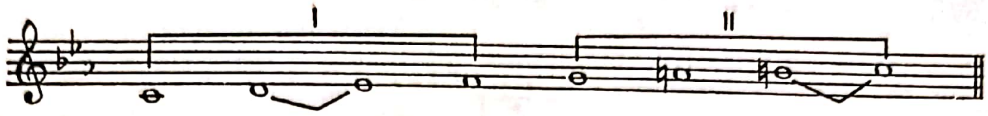
Treptele modale (III, VI şi VII) se află la intervale de 3m, 6M şi 7M faţă de tonică :



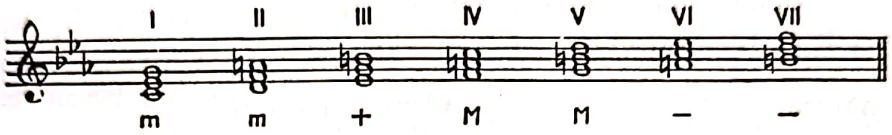
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Tetracordurile modului sînt diferite : primul *minor,* iar celălalt *major,* drept care sistemul mai este numit *minor-major :*



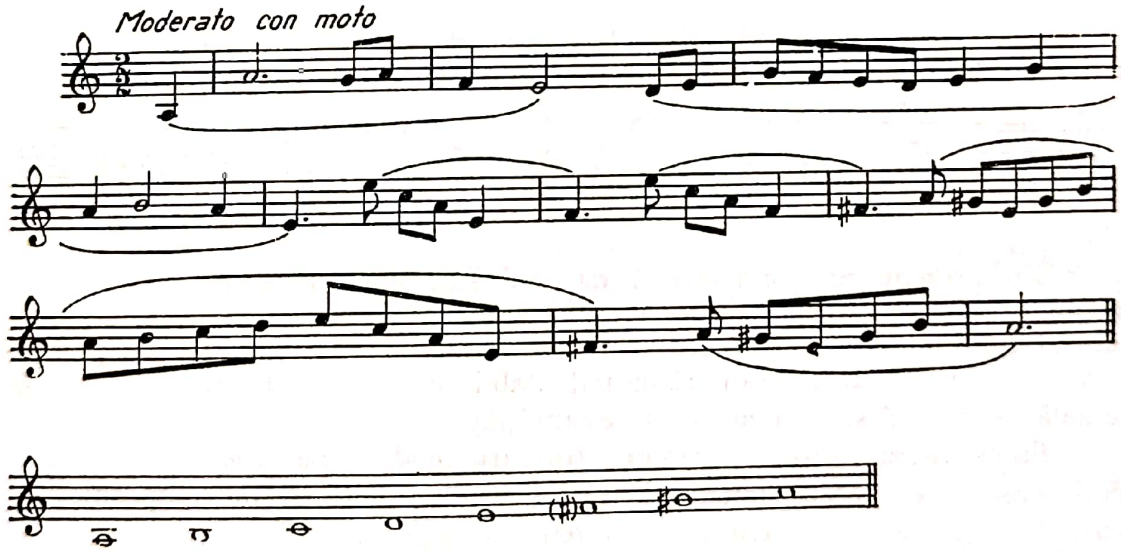
Acordurile ce se formează pe treptele gamei minore melodice au structura următoare :



Utilizarea minorului melodic în creaţie este aproape totdeauna însoţită de aceea a minorului armonic sau a minorului natural, deci nu deţine o autonomie de lucru.

Minorul melodic găseşte însă o întrebuinţare frecventă în cadenţele finale melodice şi armonice, pentru care structura sa răspunde cerinţelor impuse de principiile şi legile tonalităţii.

D. B. Kabalevski — VARIAŢIUNI OP. 40 Nr. 2

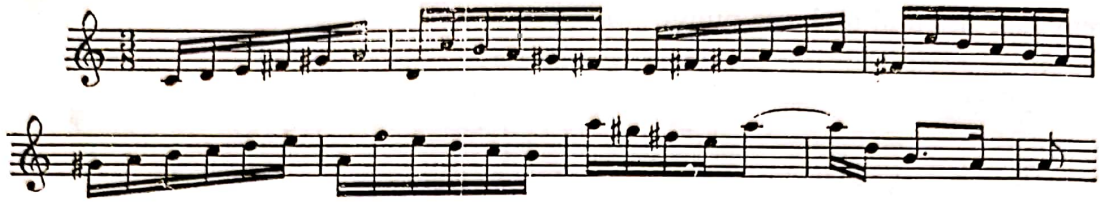


g) *Minorul lui Bach*

Prin personalitatea sa covîrşitoare, Bach a impus în creaţie o variantă a minorului ce-i poartă numele, sistem care păstrează alterările suitoare ale treptelor VI şi VII şi în coborîre :

Scanned with OKEN Scanner

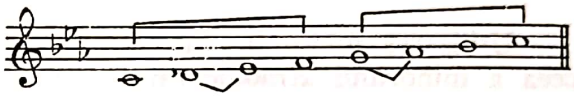
Johann Sebastian Bach — INVENŢIUNE Nr. 4



Pentru a conchide, prezentăm mai jos gamele tonalităţilor majore şi minore, cu variantele lor, într-o paralelă din care se pot observa mai bine deosebirile, atît pe plan orizontal, cît şi pe plan vertical :

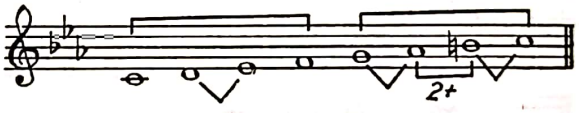
Majorul natural

Minorul natural

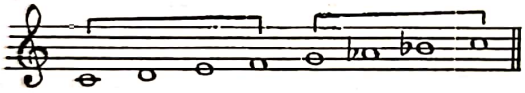


Majorul armonic

Minorul armonic



Majorul melodic



Minorul melodic

Din prezentarea comparativă de mai sus, un principiu general se desprinde : toate modificările intervenite pentru obţinerea variantelor majorului natural şi minorului natural se efectuează în tetracordul superior (treptele VI şi VII), tetracordul inferior rămînînd stabil, ca tetracord ce constituie baza modală — majoră sau minoră — a tonalităţii.

Transpunerea tuturor acestor structuri modale pe oricare din sunetele scării cromatice creează tonalităţii — ca sistem de lucru în compoziţie — o perspectivă pe care n-au avut-o alte sisteme componistice.

*

2. Formarea tonalităţilor majore şi minore pe alte sunete

În teoria tonalităţii, unul din principiile fundamentale îl consttiuie transpunerea majorului şi minorului, cu variantele lor, pe oricare din cele 12 sunete ale scării cromatice, deci în orice tonalitate (pe orice tonică), formîndu-se în acest fel seria de tonalităţi majore şi minore utilizate în creaţia clasică.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Constituirea (formarea) tonalităţilor majore şi minore pe alte sunete se obţine — din punct de vedere teoretic — pe două căi :

— prin transpunerea exactă a gamei majorului, respectiv a minorului, pe sunetul dorit (procedeul simetriei) ;

— prin deplasarea angrenajului funcţional reflectat de ordinea reală a sunetelor tonalităţii — ordinea din cvintă în cvintă perfectă — de pe un centru tonal pe altul (procedeul funcţional).

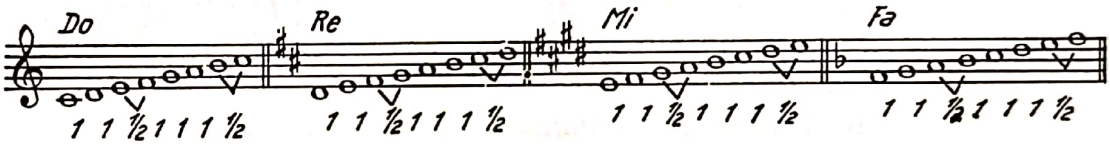
a) *Formarea tonalităţilor majore pe alte sunete*

Primul procedeu (constituirea prin simetrie)

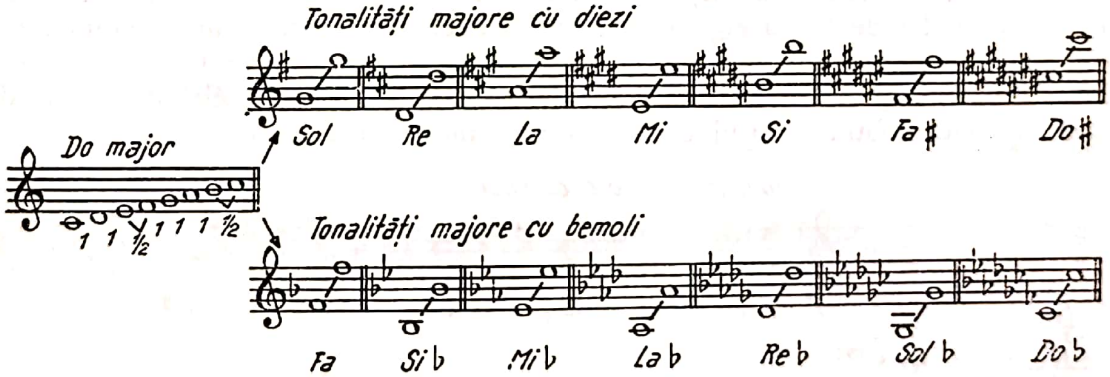
Pentru formarea *tonalităţilor majore* pe alte sunete, se pleacă de la structura *gamei model do major,* în care tonurile şi semitonurile — după cum s-a arătat — se succed în ordinea : ton, ton, semiton, ton, ton, ton, semiton.

Prin transpunerea fidelă (simetrică) a acestei formule modale prototip pe alte centre sonore se obţin noi tonalităţi de mod major.

În conformitate cu principiile tonale de notaţie, alteraţiile constitutive ale noii tonalităţi se trec la cheie, formînd *armura* respectivă. De exemplu :



După cum rezultă însă din teoria funcţionalităţii tonale — dedusă la rîndul ei din creaţie —, ordinea în care se formează şi apar tonalităţile majore — ca de altfel şi cele minore — urmează principiul succesiunii din cvintă în cvintă perfectă (ordinea reală), astfel :



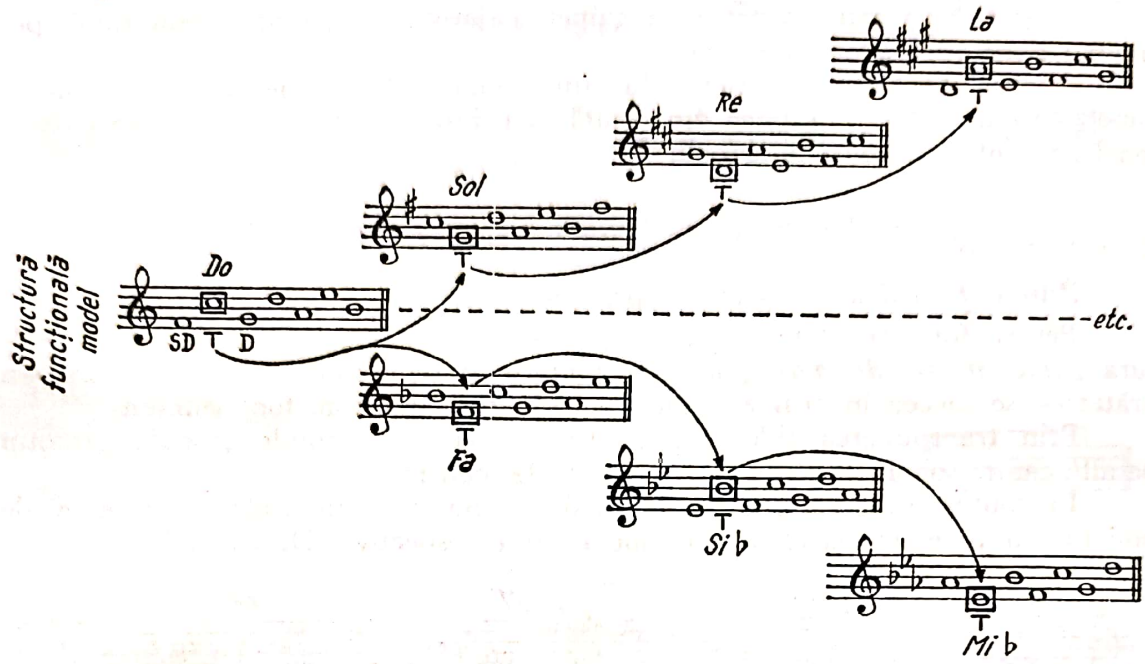
Al doilea procedeu (deplasarea angrenajului de funcţiuni)

Principiul constituirii tonalităţilor din cvintă în cvintă perfectă — adică în ordinea reală — decurge din relaţiile funcţionale pe care tonalitatea le-a generat în creaţie, relaţii desfăşurate pe linia dominantelor superioare şi inferioare, aşa cum au fost prezentate deja la sistemul de funcţiuni [1].

Prin deplasarea angrenajului de funcţiuni tonale de pe o tonică iniţială pe dominanta ei — superioară sau inferioară — se declanşează în ambele direc-

[1] A se vedea pag. 293.

ţii, ascendent şi descendent, generări de noi tonalităţi, dacă procesul se repetă în lanţ, deci cu fiecare tonică nouă obţinută :

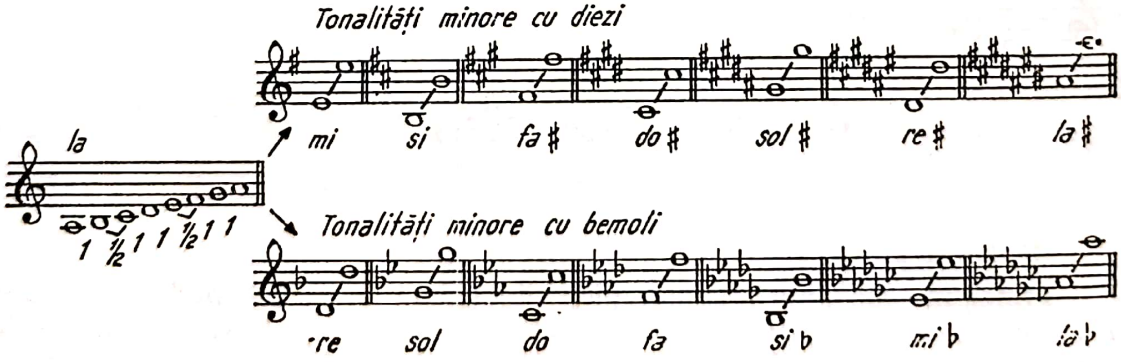


b) *Formarea tonalităţilor minore pe alte sunete*

Pentru formarea *tonalităţilor minore* pe alte sunete se folosesc aceleaşi procedee expuse mai înainte la tonalităţile majore, cu deosebirea că în ambele situaţii se pleacă de la structura prototip a *minorului natural* cu tonica pe *la (la minor natural)* [1].

În constituirea tonalităţilor minore după *primul procedeu* (al simetriei), structura model de la care se pleacă va fi deci următoarea : ton, semiton, ton, ton, semiton, ton, ton.

Prin transpunerea simetrică a formulei de mai sus pe celelalte sunete din seria cvintelor, obţinem şirul de *tonalităţi minore* cu armurile corespunzătoare :



În constituirea tonalităţilor minore după *cel de-al doilea procedeu,* structura funcţională model de la care se pleacă este de asemenea a tonalităţii *la*

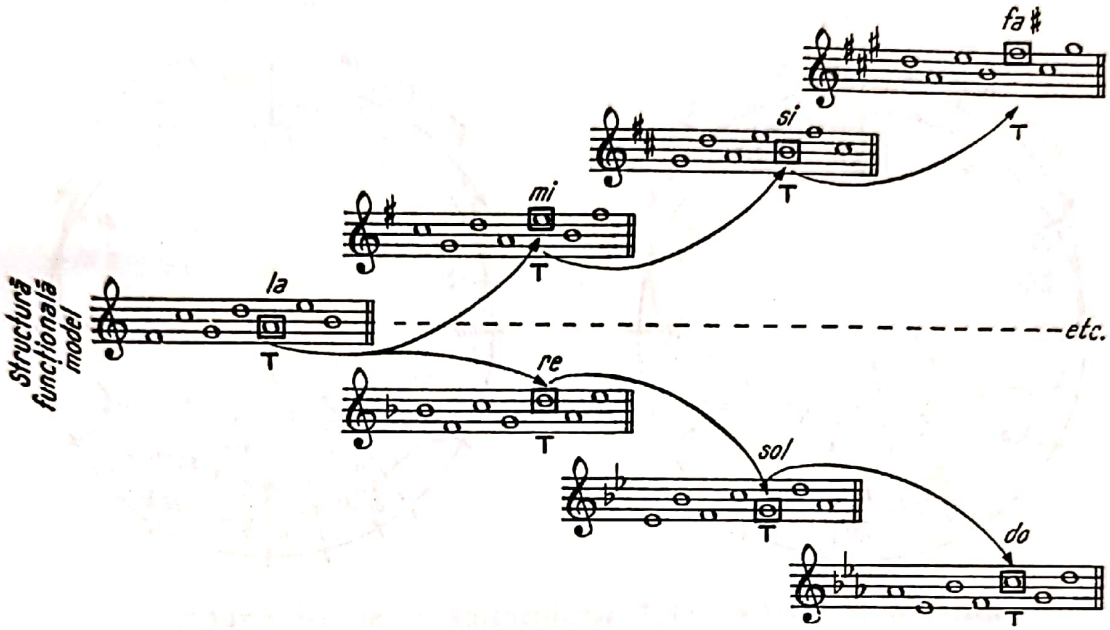
[1] Deşi minorul natural este mai puţin folosit în creaţia tonală, el reprezintă în teorie prototipul tonalităţii minore, din care derivă atît minorul armonic, cît şi cel melodic.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

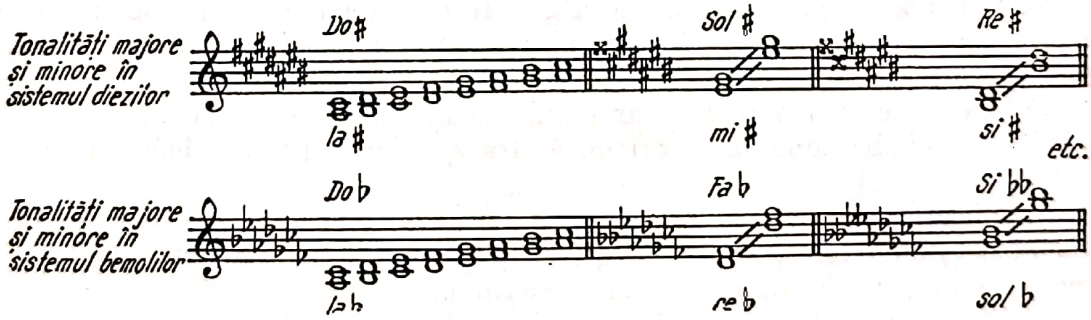
minor natural, materialul căreia se aşază în întregime în ordinea reală (din cvintă în cvintă perfectă).

Deplasînd formula funcţională a tonalităţii model *la minor natural* pe celelalte sunete din seria cvintelor, obţinem şirul de *tonalităţi minore :*



Din punct de vedere teoretic, formarea de noi tonalităţi majore şi minore poate fi continuată, obţinîndu-se astfel şi *tonalităţi cu peste 7 alteraţii constitutive,* dar care nu se întrebuinţează decît cu totul excepţional în creaţie, fiind înlocuite prin enarmonicele lor.

Alcătuirea de tonalităţi cu peste 7 alteraţii constitutive :



3. Cadranul şi spirala tonalităţilor

a) *Aşezarea tonalităţilor în cadran*

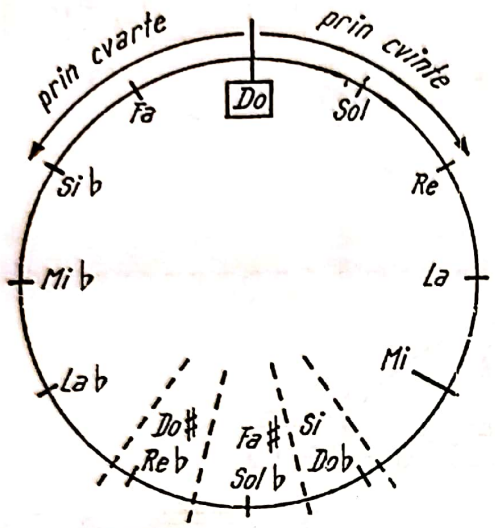
Întrebuinţînd toate posibilităţile de constituire a majorului şi minorului tonal pe alte sunete, ajungem la un număr de 15 tonalităţi majore şi 15 tonalităţi minore (în calcul nu intră tonalităţile cu mai mult de 7 alteraţii constitutive, deoarece în practică nu sînt utilizate).

Prin enarmonizare, numărul tonalităţilor se reduce la 12 de mod major şi tot atîtea de mod minor, corespunzînd deci celor 12 puncte sonore din scara cromatică.

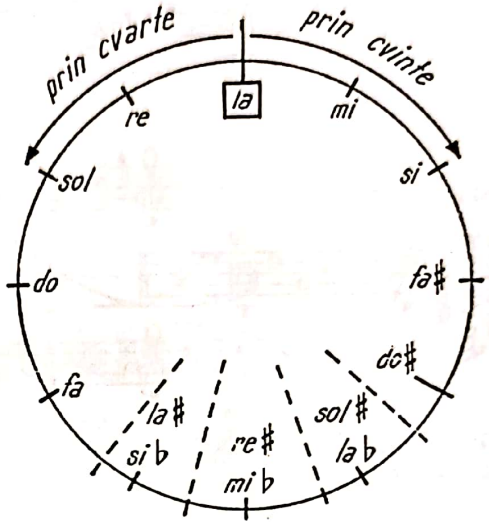
Scanned with OKEN Scanner

Aşezarea tonalităţilor pe un cadran ca de ceasornic ne evidenţiază locul fiecăreia în sistem, relaţiile enarmonice, precum şi raportul de apropiere sau depărtare dintre ele :

Cadranul tonalităţilor majore



Cadranul tonalităţilor minore



b) *Aşezarea tonalităţilor în spirală*

Utilizarea în creaţie a tonalităţilor majore şi minore constituite pe diferite sunete are consecinţe importante de ordin estetic, fiecare tonalitate deţinînd o anumită caracteristică expresivă faţă de alta, chiar dacă sînt de aceeaşi structură modală, cum ar fi *do major* cu *mi major* sau *la minor* cu *re minor* etc.

Încercarea unor teoreticieni de a găsi fiecărei tonalităţi o corespondenţă în lumea culorilor rezidă tocmai în această organică relaţie dintre tonalitatea aleasă de compozitor şi sentimentele (ideile) ce doreşte să le exprime.

Să ne imaginăm numai cît ar pierde ca expresie o simfonie beethoveniană dacă i-am schimba tonalitatea originală, transpunînd-o pe alte înălţimi sonore, adică pe alte tonici.

Explicaţia pe care o dau acestui fenomen nu numai muzicienii, ci şi oamenii de ştiinţă rezidă în faptul că, pe plan fizic, o tonică oarecare crează o lume a sa proprie de armonice, care determină o anumită ambianţă expresivă, ce se răsfrînge şi o impregnează întregii tonalităţi. Pe plan componistic, fenomenul este resimţit cu uşurinţă în momentul cînd tonica iniţială este părăsită (în cazul modulaţiei)), mergîndu-se spre alte centre tonale.

Principiul ce se desprinde din aceste consideraţiuni cu largă aplicare în estetica limbajului muzical constă în aceea că, din punct de vedere expresiv, *o tonalitate nu poate fi înlocuită cu alta, chiar dacă sînt de aceeaşi structură modală.* Fenomenul se redă grafic mult mai corect şi sugestiv pe calea unei spirale decît printr-un cadran orar fix.

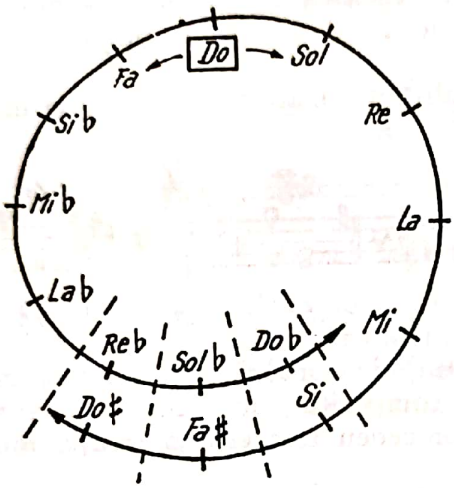
Aşezarea tonalităţilor pe o spirală demonstrează şi vizual că fiecare dintre ele ocupă prin exclusivitate un anumit punct al acesteia — irepetabil şi inimitabil — echivalent cu o anumită zonă din arcul mare al expresiei tonale.

© 2025. GRAFOART

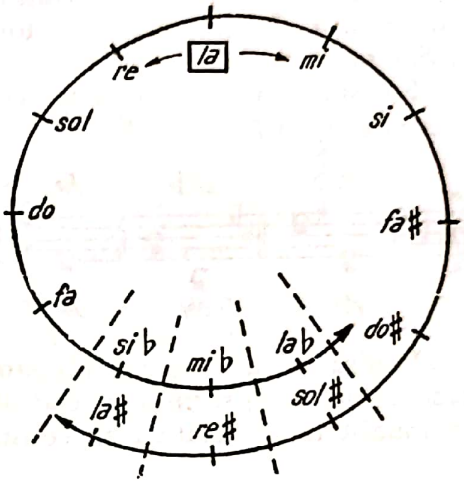
Scanned with OKEN Scanner

Iată de ce transportarea unei lucrări muzicale din tonalitatea originală în altă tonalitate nu se face fără a se pierde ceva din atmosfera, ambianța și culoarea expresivă proprii fiecărei tonalități.

Spirala tonalităților majore



Spirala tonalităților minore



4. Raporturile ce se statornicesc între diferitele tonalități în compoziția muzicală

În opera de artă, tonalitățile intră în raporturi unele cu altele pe diverse planuri ale realizării componistice.

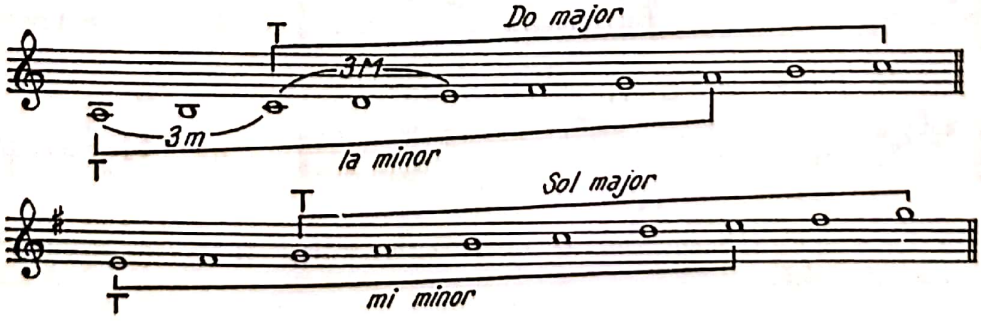
Cele mai importante raporturi statornicite între tonalități în procesul componistic se referă la : tonalități *relative* (paralele), *omonime* și *enarmonice*. În același cadru al relațiilor se studiază, de asemenea, *gradul de apropiere sau depărtare* dintre diferitele tonalități.

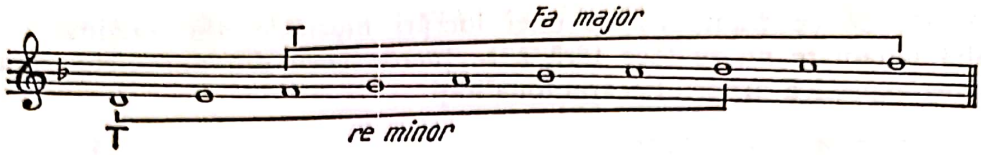
a) *Tonalități relative (paralele)*

Sînt considerate *relative* sau *paralele două tonalități alcătuite din același material sonor, dar deosebindu-se prin tonică și mod.*

Gamele acestor tonalități sînt deci în relațiile cele mai apropiate (game relative) datorită materialului sonor comun pe care-l folosesc.

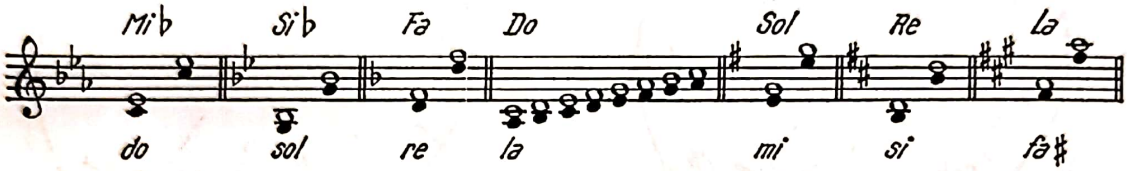
Cîteva exemple de tonalități relative :





Principiul teoretic ce fixează un asemenea raport între tonalităţi poate fi formulat astfel : fiecare tonalitate majoră are relativa sa minoră, situată la o *3m inferioară*, şi invers : fiecare tonalitate minoră are relativa sa majoră, situată la o *3m superioară*.

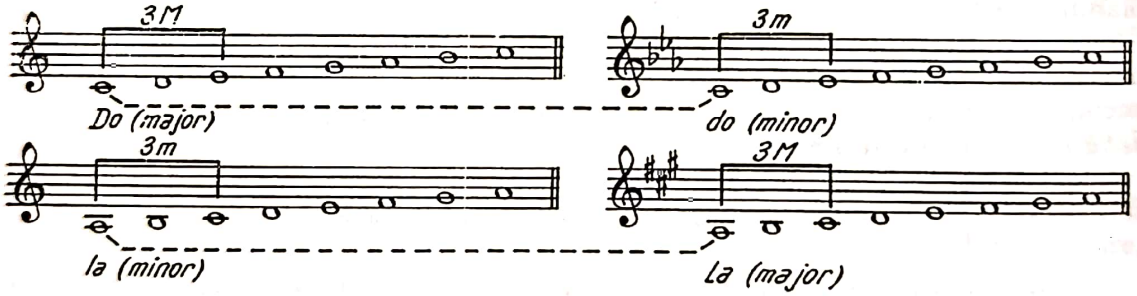
Folosind un material sonor comun, tonalităţile relative (paralele) se înscriu cu aceeaşi armură :



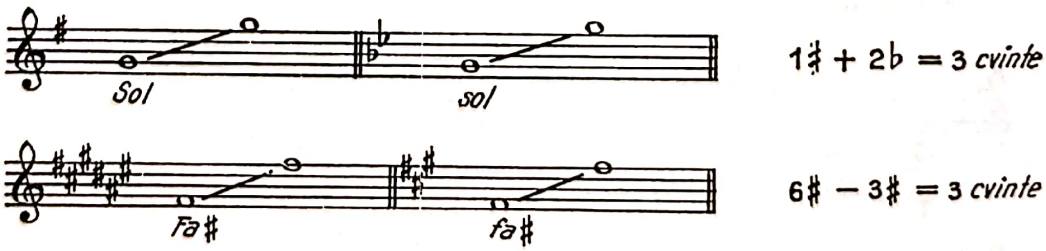
Utilizarea unui material paralel (comun) în tonalităţile relative permite împletirea lor cu uşurinţă în cadrul aceleiaşi compoziţii ; de aceea modulaţia de la o tonalitate la relativa sa constituie un procedeu frecvent în creaţia tonală.

b) *Tonalităţi omonime*

Se consideră *omonime*[1] *două tonalităţi care sînt alcătuite dintr-un material sonor diferit ca structură modală (major — minor* sau *minor — major), dar au comună tonica.* De exemplu :



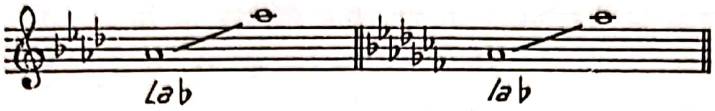
Între o tonalitate majoră şi omonima sa minoră — sau invers — există o diferenţă de 3 cvinte perfecte descendente — respectiv ascendente —, care se reflectă, grafic vorbind, prin armurile folosite :



[1] În limba greacă, *omonomos* = supus aceloraşi legi (traducere strictă) ; sensul muzical : aceeaşi tonică.

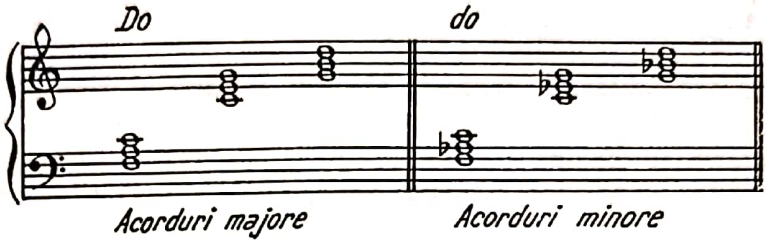
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner



7♭ − 4♭ = 3 cvinte

Raporturile de omonimitate dintre tonalităţi sînt frecvent utilizate datorită celor 2 tonici comune şi, implicit, a celorlalte trepte principale comune (T-D-SD), cu toate că acordurile ce se formează pe aceste trepte sînt diferite :



Prin caracteristicile lor, cele două tonalităţi omonime oferă compoziţiei tonale suficiente relaţii pentru a fi întrebuinţate împreună, mai ales într-un proces de modulaţie specifică armoniei clasice (modulaţia la omonimă) sau chiar ca element de construcţie arhitectonică a operelor de artă, adică în realizarea formelor componistice.

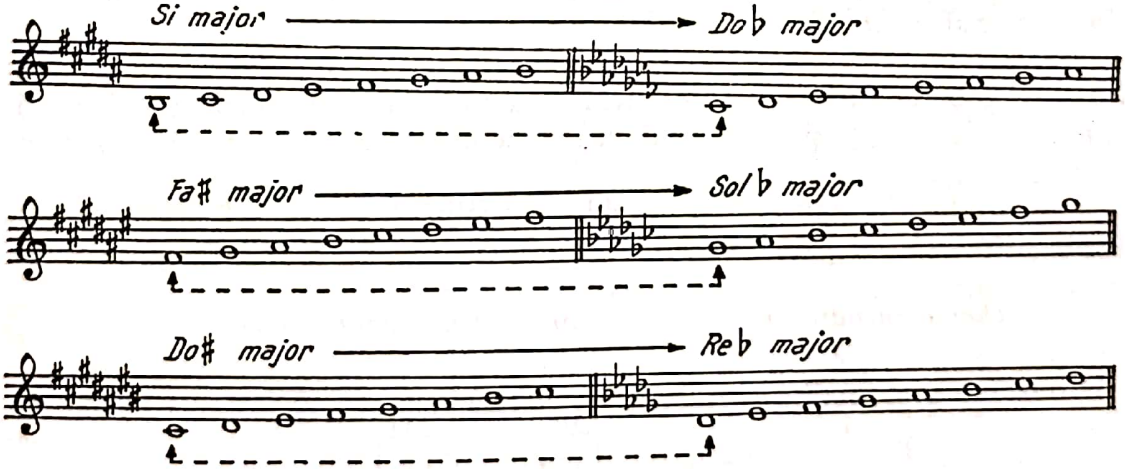
c) *Tonalităţi enarmonice*

Principiul enarmorniei — tratat deja la fizica sunetelor şi la teoria intervalelor — acţionează cu efecte similare şi în relaţiile dintre tonalităţi.

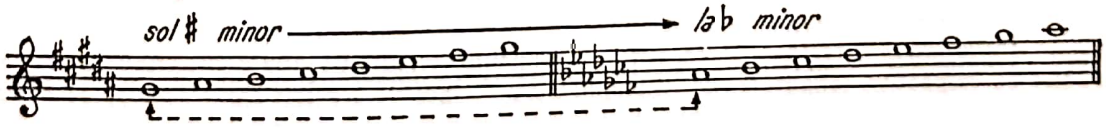
În consecinţă, *sînt considerate enarmonice două tonalităţi care folosesc sunete (trepte) de aceeaşi înălţime, diferind însă prin numire şi exprimare grafică.*

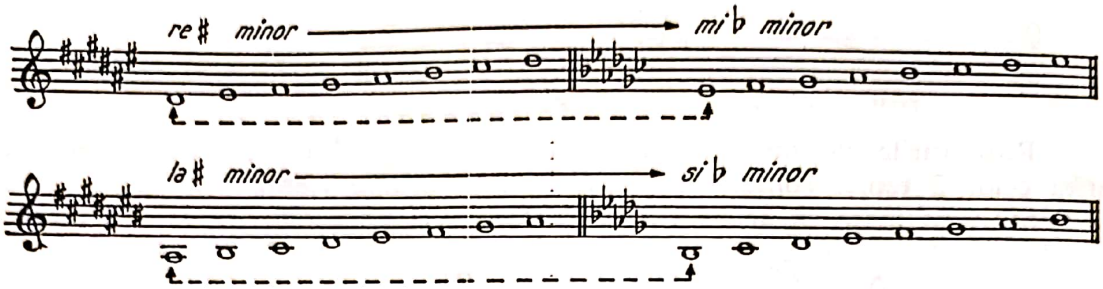
Sistemul tonal utilizează 3 perechi de tonalităţi enarmonice majore şi tot atîtea enarmonice minore :

Tonalităţi *majore* enarmonice



Tonalităţi *minore* enarmonice





Forţa şi necesitatea enarmoniei constau în primul rînd în folosirea ei ca *procedeu de modulaţie.*

Relaţiile bazate pe enarmonie permit însă şi substituirea grafică a unei tonalităţi cu altă tonalitate, principiu determinant în citirea partiturilor muzicale.

Prin enarmonizare, o tonalitate cu multe alteraţii la armură poate fi înlocuită grafic cu alta avînd mai puţine alteraţii, simplificîndu-se astfel operaţiunea de citire a partiturii.

d) *Relaţiile de apropiere (înrudire) şi depărtare dintre tonalităţi*

Între diversele tonalităţi există un anumit grad de apropiere sau depărtare, în funcţie de sunetele comune din alcătuirea lor, după principiul : *cu cît două tonalităţi au mai multe sunete comune, cu atît relaţiile de apropiere (înrudire) dintre ele sînt mai strînse, şi viceversa.*

Criteriul după care se stabileşte gradul de apropiere şi depărtare dintre tonalităţi decurge din formarea şi apariţia lor din cvintă în cvintă perfectă (ordinea naturală.)

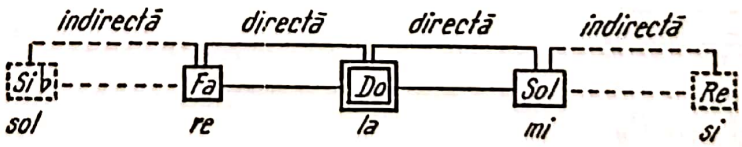
În acest sens, o tonalitate oarecare — spre exemplu *do* major — are următoarele raporturi de apropiere (înrudire) cu alte tonalităţi :

— înrudire *organică* cu relativa sa minoră (Do—la), deoarece utilizează acelaşi material sonor ;

— înrudire (apropiere) *directă* cu tonalităţile aflate la o cvintă perfectă suitoare şi coborîtoare — cu alte cuvinte cu tonalitatea dominantei şi a relativei acesteia (*Sol-mi*) şi cu tonalitatea subdominantei şi a relativei acesteia (*Fa-re*) ;

— înrudire (apropiere) *indirectă* [1] cu tonalităţile aflate la 2 cvinte perfecte suitoare *(Re—si)* şi 2 cvinte perfecte coborîtoare *(Si bemol — sol).*

Schema înrudirilor şi apropierilor pentru tonalitatea do *major*



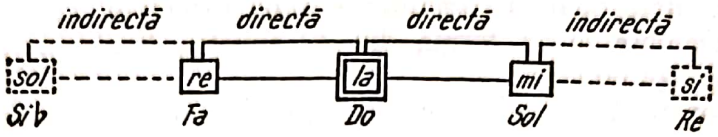
[1] Inrudirea *indirectă* se face prin intermediul tonalităţii aflate în raport *direct* de înrudire cu respectiva tonalitate. De exemplu : *Do* — Sol — *Re* sau *Do* — Fa — *Si bemol.*

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

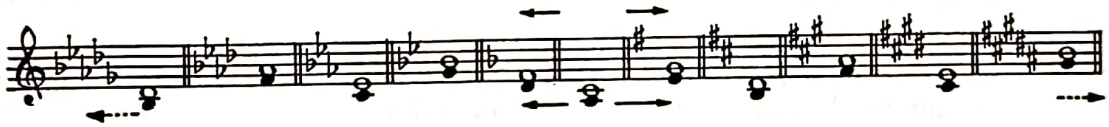
Principiul se aplică aidoma în cazul că se ia ca punct de plecare o tonalitate minoră.

Schema înrudirilor şi apropierilor pentru tonalitatea la *minor*

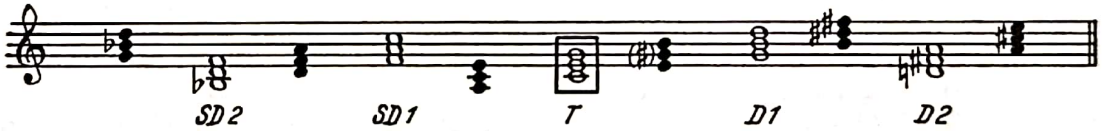


Restul tonalităţilor, diferenţiindu-se prin 3 şi mai multe cvinte perfecte, pierd din ce în ce afinitatea şi ataşamentul faţă de tonalitatea de referinţă, alcătuind seria de *tonalităţi depărtate.* Cu cît o tonalitate se află spre periferie, ca aşezare în ordinea cvintelor, cu atît gradul de depărtare al acesteia este mai mare.

Schema relaţiilor de apropiere şi depărtare dintre tonalităţi
(punct de referinţă, tonalitatea *do major*)



Din funcţionalitatea specifică armoniei tonale, *relaţiile de apropiere* stabilite pe baza cvintei se augmentează cu cele provenind din relaţia prin terţe mari şi mici (relaţia acordică), în care caz, în sistemul de înrudire apar mai multe tonalităţi, astfel (acelaşi punct de referinţă, tonalitatea *do major) :*



În schemă apar deci dominantele tuturor tonalităţilor înrudite *organic, direct* şi *indirect.*

Relaţiile decurgînd din gradul de apropiere sau depărtare dintre tonalităţi stau la baza modulaţiei tonale clasice, a realizării formelor componistice specifice (planul unei fugi sau al unei sonate clasice are la bază ciclul tonalităţilor vecine), precum şi a altor principii de importanţă deosebită, vizînd păstrarea sistemului tonal ca sistem unitar şi perfect închegat.

„Orice depărtare de tonică — spune Hugo Riemann — este în sens strict, pe plan tonal, un conflict, a cărui rezolvare este posibilă numai prin întoarcerea la ea.“ [1]

De fapt, toate relaţiile dintre tonalităţi — descrise mai înainte, şi anume : relaţiile de *paralelism, omonimitate, enarmonism* şi cele ce decurg din *apropierea sau depărtarea dintre* ele, la baza cărora am aşezat principiul fizic şi componistic al cvintei — demonstrează *soliditatea şi unitatea funcţională* a sistemului de creaţie denumit „tonalitate“, sistem avînd organizarea teoretică şi practică cea mai impunătoare.

[1] După Grabner, Hermann. *Allgemeine Musiklehre.* Kassel, Bärenreiter Verlag, 1966, p. 108.

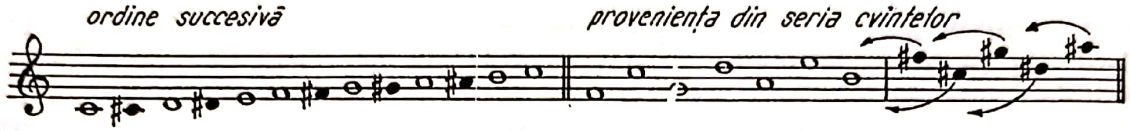
Scanned with OKEN Scanner

B. SISTEMUL TONAL CROMATIC

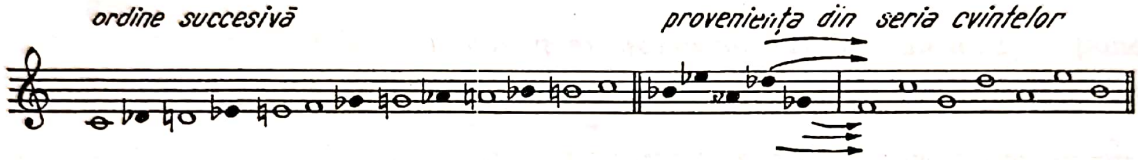
Un sistem cromatic de factură tonală are drept caracteristică principală *succesiunea elementelor sale — cînd sînt aşezate în scară — numai prin semitonuri.*

Orice tonalitate poate fi organizată după principiul cromatic, în care caz gama corespunzătoare se va forma din 12 sunete, despărţite invariabil de un semiton diatonic sau cromatic.

Gamă cromatică alcătuită cu elemente (cromatice) expansive (suitoare)

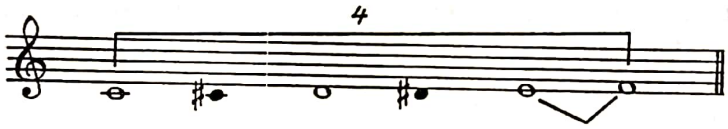


Gamă cromatică alcătuită cu elemente (cromatice) despresive (coborîtoare)

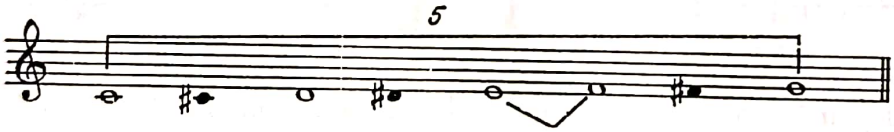


Pot fi cromatizate nu numai gamele diatonice, de 7 sunete, ci şi formaţiuni mai restrînse ca număr de sunete, cum sînt : tetracordul, pentacordul şi hexacordul :

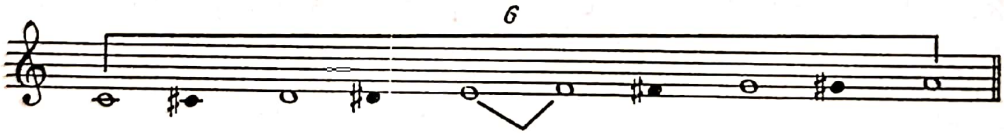
tetracord cromatic



pentacord cromatic



hexacord cromatic



Principii de ortografie în cromatizarea gamelor.
Păstrarea unităţii tonale în cromatizare

Cromatizarea unei game diatonice — majore sau minore — se face după sensul liniei melodice, care indică folosirea *în urcare* a elementelor cromatice *expansive,* iar *în coborîre* a elementelor cromatice *depresive.*

Anumite cerinţe impuse de *respectarea principiului unităţii tonale în armonie* determină însă unele excepţii de la regula de mai sus.

În ce constă principiul unităţii tonale ?

O gamă cromatică aparţine unei tonalităţi precise (*do* major, *do* minor, *sol* major, *sol* minor etc.) ; de aceea, ea păstrează tonica, modul şi armura acesteia : gama cromatică *do* major, gama cromatică *do* minor etc.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

După principiile armoniei tonale, gama cromatică se alcătuieşte din acele elemente cromatice care au afinităţi cu tonalitatea cromatizată. Or, afinităţi tonale în gradul cel mai apropiat pot exista numai cu elemente din tonalităţile imediat învecinate (tonalitatea paralelă, a dominantei, subdominantei şi relativelor acestora).

Elementele cromatice care aparţin altor tonalităţi mai depărtate sînt de regulă evitate şi înlocuite prin enarmonicele lor.

În acest fel, se păstrează *unitatea tonalităţii cromatizate,* pentru realizarea căreia trebuie să se renunţe la cromatizarea integrală după sensul liniei melodice, şi să se folosească uneori elemente cromatice depresive în urcare, iar alteori elemente cromatice expansive în coborîre — aşa cum se va putea observa în regulile de cromatizare expuse în paragrafele care urmează.

1. Cromatizarea gamelor majore

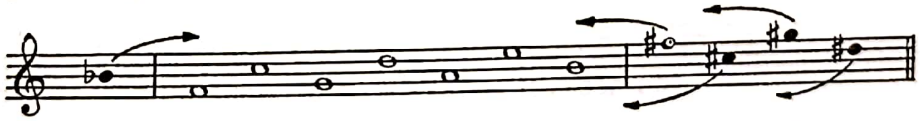
Respectînd principiul utilizării elementelor cromatice provenite din tonalităţile imediat învecinate, gamele majore se cromatizează conform regulilor de mai jos.

În urcare, toate treptele după care urmează un interval de ton se cromatizează suitor, exceptînd treapta a VI-a, care ar aduce un element cromatic dintr-o tonalitate depărtată, în locul căreia se cromatizează coborîtor treapta a VII-a :

Gama cromatică do *major* (în urcare)

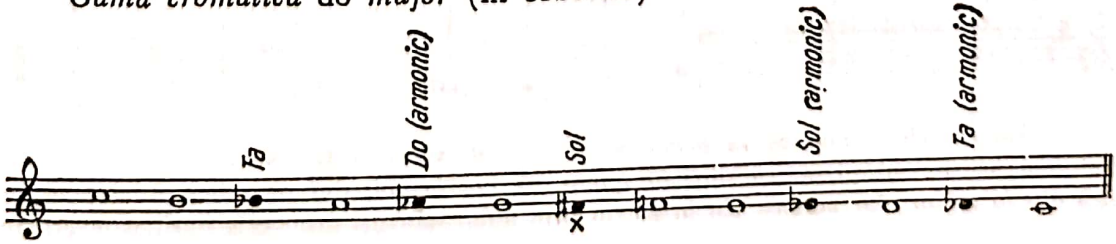
Primele patru elemente cromatice pot fi sensibile (tr. VII) în tonalităţile *re, mi, Sol* şi *la,* iar ultimul *(si bemol),* subdominantă (tr. IV) în tonalitatea *Fa* — realizîndu-se astfel o cromatizare numai cu elemente din tonalităţile imediat vecine.

Considerate în ordinea cvintelor, patru din aceste elemente sînt de natură expansivă, provenind din seria cvintelor ascendente, iar unul (*si bemol*) este de natură depresivă, provenind din seria cvintelor descendente :



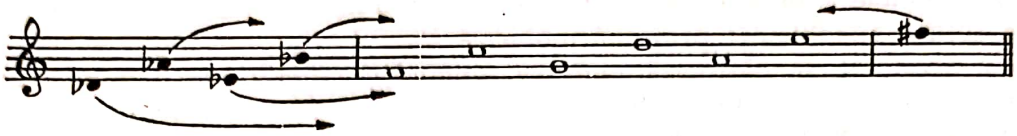
În coborîre, toate treptele după care urmează un interval de ton se cromatizează coborîtor, excepţie făcînd treapta a V-a, în locul căreia se cromatizează suitor treapta a IV-a :

Gama cromatică do *major* (în coborîre)



Elementele cromatice obținute aparțin tonalităților învecinate, respectîndu-se astfel și în coborîre principiul unității tonale. [1]

Considerate în ordinea cvintelor, patru din aceste elemente sînt de natură depresivă, provenind din seria cvintelor descendente, iar unul este de natură expansivă, provenind din seria cvintelor ascendente :



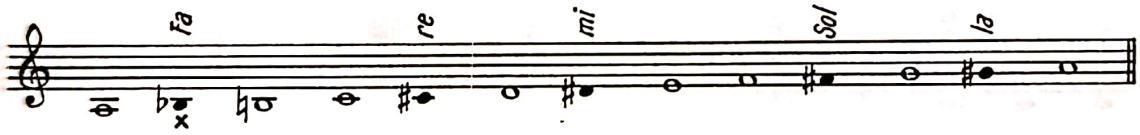
Preponderența elementelor cromatice expansive în gama ascendentă conferă acesteia, pe plan estetic, un caracter corespunzător ideii de aspirație, concentrare, tensiune, iar preponderența în gama descendentă a elementelor cromatice depresive corespunde cu ideea de relaxare, slăbire, stingere a încordării.

2. Cromatizarea gamelor minore

Respectînd principiul unității tonale, gamele minore se cromatizează conform regulilor de mai jos.

În urcare, toate treptele după care urmează un interval de ton se cromatizează suitor, exceptînd treapta I, în locul căreia se cromatizează coborîtor treapta a II-a :

Gama cromatică la *minor*



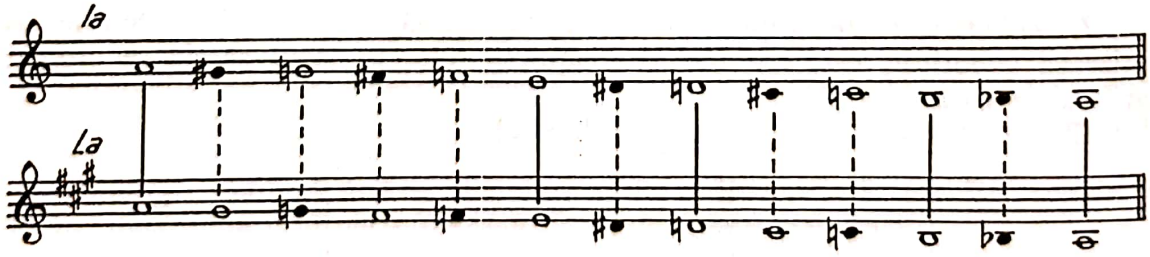
Toate elementele folosite în cromatizare aparțin tonalităților învecinate de gradul I ale tonalității *la* minor.

În coborîre există două variante de cromatizare :

— se păstrează aceleași elemente cromatice utilizate în urcare (varianta după omonimă) ;

— se întrebuințează elementele cromatice ale relativei majore (varianta după relativă).

a) *Cromatizarea gamei minore după omonimă*
(cu aceleași elemente ca în urcare) :



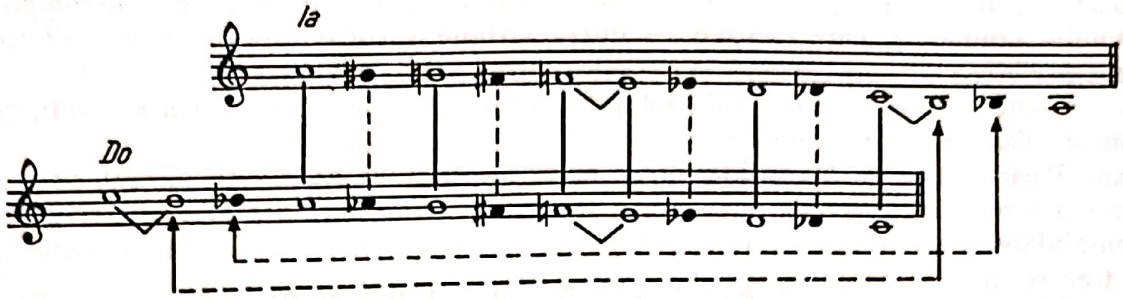
[1] Elementele cromatice *la bemol* și *mi bemol* mai pot fi considerate ca provenind din omonima tonalității, adică din *do minor,* iar *re bemol,* din omonima subdominantei, adică din *fa minor,* dar acestea vin în sistem prin alte raporturi decît cele imediat învecinate.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

De observat că — deşi se folosesc aceleaşi elemente sonore — unele dintre acestea sînt diatonice într-un sistem (cele însemnate prin note întregi), şi cromatice în altul (cele însemnate cu note pline).

b) *Cromatizarea gamei minore utilizînd elemente din relativa majoră:*



Se poate observa că în afară de *la bemol,* în locul căruia se utilizează *sol diez,* sensibila tonalităţii cromatizate, toate celelalte elemente cromatice corespund cu cele ce aparţin tonalităţii relative, *do major.*

*

După modelele descrise mai sus, pot fi cromatizate toate celelalte game majore şi minore ale sistemului tonal.

Treptat, ca rezultat al creaţiei romantice şi post-romantice, regulile clasice de cromatizare sînt părăsite, utilizîndu-se posibilităţi combinatorii variate :

— cu toate elementele expansive (vezi p. 326)

— cu 4 elemente expansive şi 1 element depresiv (vezi p. 327)

— cu 3 elemente expansive şi 2 elemente depresive

— cu 2 elemente expansive şi 3 elemente depresive

— cu 1 element expansiv şi 4 elemente depresive

— cu toate elementele depresive (vezi p. 326).

Se pregăteşte în acest fel trecerea spre egalizarea funcţională a fiecărui sunet din cele 12 ale scării cromatice şi, în consecinţă, evoluţia spre sisteme nonfuncţionale.

3. Consecinţele pe plan armonic ale cromatizării tonalităţii

Sensibile artificiale şi naturale

Melodia de esenţă tonală — după cum s-a arătat — este strîns legată de realizarea ei *armonică,* unde, de fapt, se petrec cele mai importante fenomene vizînd tonalitatea cu preceptele sale.

Scanned with OKEN Scanner

În acest sens, gama cromatică constituie sursa unei lumi armonice complexe, cum n-am întîlnit în sistemele diatonice, mărginite numai la expresia celor 7 sunete componente.

Pe treptele gamei cromatice se formează acorduri multiple şi variate ca structură, de 3, 4, 5, 6, 7 etc. sunete, mergînd pînă la *acordul pancromatic* (totalul cromatic), care conţine — într-o viziune verticală — toate cele 12 sunete posibile.

Gama cromatică deţine deci fondul armonic expresiv al dezvoltării întregii muzici pînă în contemporaneitate.

Păstrîndu-ne însă consideraţiile teoretice strict în cadrul tonalităţii clasice, vom observa că elementele cromatice din componenţa sa îndeplinesc fie rolul de consolidare a tonalităţii respective (sensibile artificiale), fie pe acela de părăsire şi trecere în alte tonalităţi (sensibile naturale).

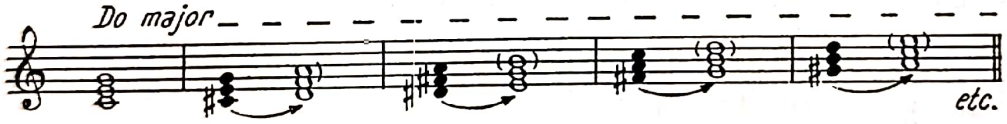
Să analizăm din acest punct de vedere acordurile de 3 sunete (trisonurile) ce se pot forma pe fiecare notă cromatică din gama majoră :

După cum se observă, elementele cromatice introduse în structura diatonică a gamei devin *sensibile,* pe care se formează un acord micşorat cu efect echivoc (acordul treptei a VII-a), astfel :

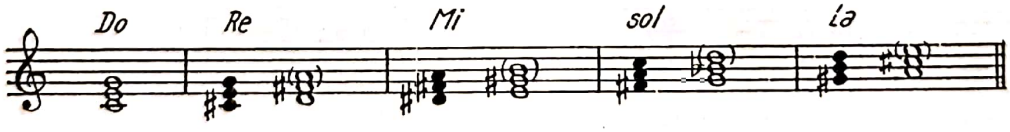
— dacă acordul micşorat se rezolvă pe treptele diatonice ale tonalităţii, el serveşte la consolidarea sistemului respectiv (sensibile artificiale) ;

— dacă, dimpotrivă, acordul micşorat se rezolvă pe treptele altei tonalităţi în relaţia sensibilă-tonică (VII—I), elementele cromatice provoacă modularea în tonalitatea în care ele sînt *sensibile naturale.*

Rezolvări prin sensibile *artificiale :*

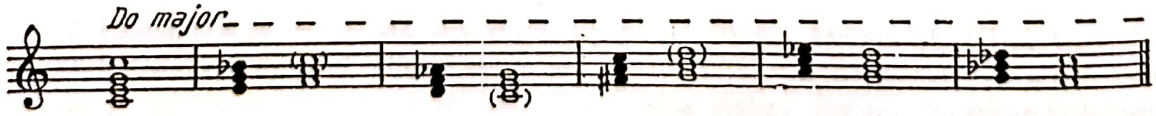


Rezolvări prin sensibile *naturale :*



Principiul acţionează la fel şi în cromatizarea descendentă a gamei, cu deosebirea că, în acest caz, elementele cromatice devin cvinte în acordul micşorat al treptei a VII-a (cu excepţia acordului micşorat ce se rezolvă pe treapta a V-a a tonalităţii).

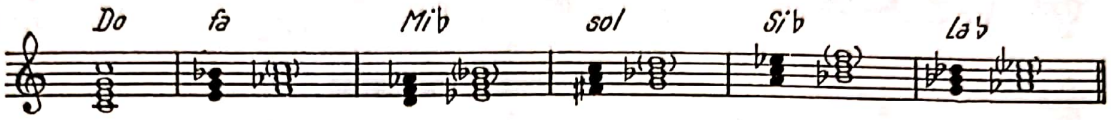
Rezolvări în tonalitate :



© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Rezolvări modulatorii :



Armonia funcţională tonală a tras consecinţe importante din acest principiu al dublei rezolvări a acordului micşorat, extinzîndu-l la toate cele 12 trepte ale gamei cromatice şi în toate tonalităţile. Prin aceasta s-a deschis calea spre o anume *libertate a rezolvărilor,* supusă multor restricţii de către armonia tonală diatonică.

4. Cromatismul tonal şi locul său în creaţie

Cromatismul tonal, ca sistem şi concept de lucru în compoziţie, derivă — după cum s-a arătat —, atît pe plan teoretic cît şi practic, din diatonism, fiind o consecinţă firească şi logică a acestuia.

În fapt, utilizarea structurilor diatonice tonale cu cele 7 sunete superexploatate pe toate coordonatele realizării artistice (*pandiatonismul*) nu mai satisface din punct de vedere tehnic şi evolutiv cerinţele noi componistice tinzînd la folosirea intensă a tuturor celor 12 sunete posibile din scara cromatică.

Declanşat cu vigoare în plin clasicism muzical prin Beethoven, cromatismul cunoaşte o dezvoltare impetuoasă la compozitorii romantici.

Treptat, simplele pasaje cromatice cu caracter descriptiv, aşezate pe edificiul solid dar sobru al armoniei diatonice clasice, se transformă în legi şi principii pe plan vertical — în armonie.

Abundenţa acordurilor alterate, a disonanţelor nepregătite şi nerezolvate, a modulaţiilor cromatice şi enarmonice perpetue, precum şi alte procedee similare conferă *armoniei* o structură cromatică în esenţa sa.

Melodia — în mod implicit — primeşte şi ea o fizionomie cromatică, înţelegînd prin aceasta nu doar simplele succesiuni de semitonuri întîlnite la începuturile cromatismului, ci o *construcţie cromatică organică,* adică alcătuirea ei din intervale mărite şi micşorate, modulaţii frecvente spre alte centre sonore, treceri enarmonice pe alte planuri sonore etc.

Cromatismul atinge apogeul prin operele lui Wagner şi ale compozitorilor postwagnerieni, care-l practică pe toate planurile componistice *(pancromatismul).*

Drept urmare a procesului de dezvoltare maximă a cromatismului tonal, în creaţie apar două direcţii (tendinţe) de lucru :

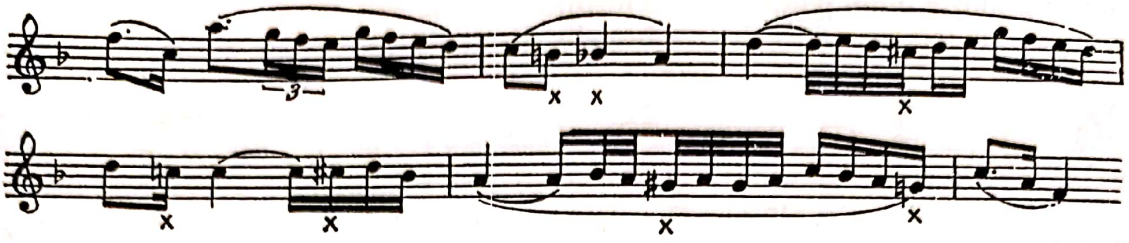
— lărgirea extremă a conceptului tono-modal ;

— renunţarea la sistemele bazate pe centre sonore (atonalismul).[1]

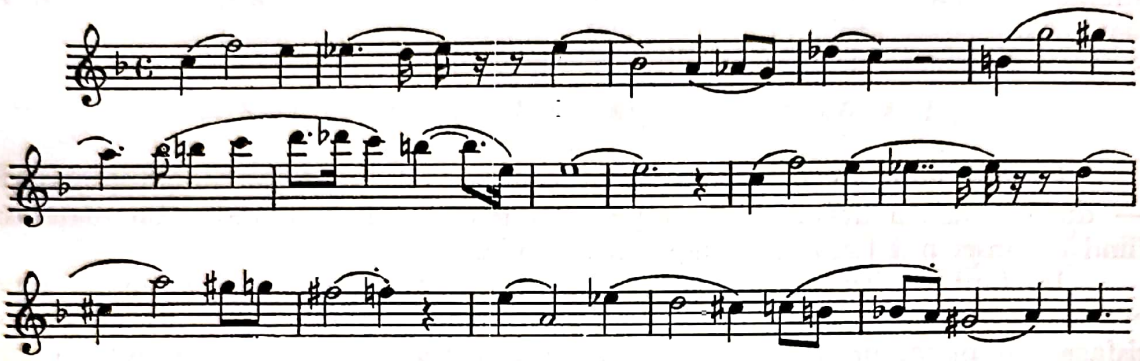
Astfel de transformări pot fi uşor sesizate prin citarea cîtorva lucrări din stadii diferite ale cromatismului — de la clasici pînă la contemporani :

W. A. Mozart — SIMFONIA „JUPITER"

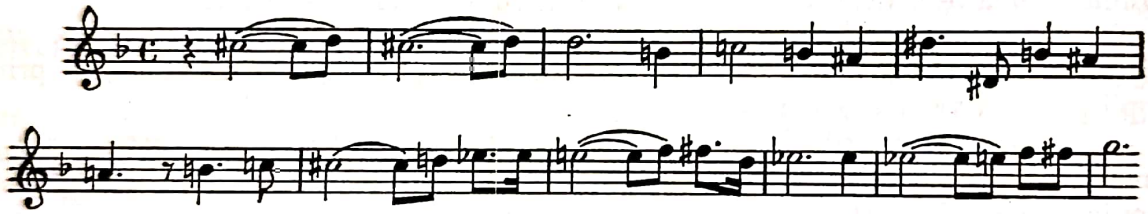
[1] Vezi capitolele *„Lărgirea conceptului tono-modal"* şi *„Atonalismul"* pag. 344 şi 360.



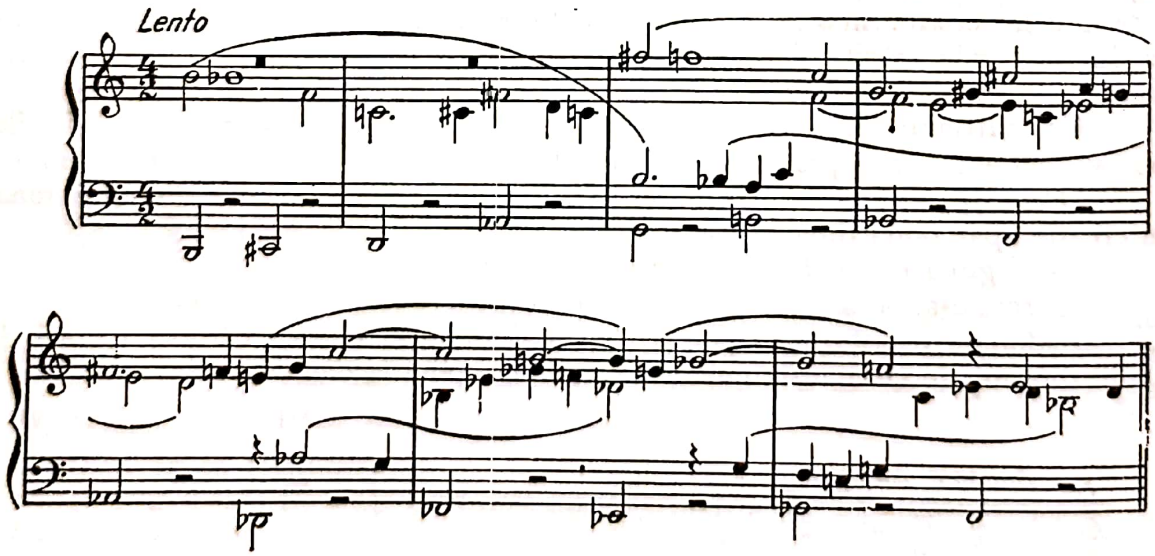
Hector Berlioz — SIMFONIA „ROMEO ŞI JULIETA“



Richard Wagner — TRISTAN ŞI ISOLDA



Paul Hindemith — „LUDUS TONALIS“



Cu autorizaţia acordată de *B. Schott's Söhne Musikverlag* — Mainz, editori proprietari.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Cap. XV

MODULAŢIA

Principii de modulaţie în tonalitate

Procesul schimbării centrului sonor de gravitaţie (tonicii) de pe un sunet pe altul, într-o compoziţie muzicală, angajînd sau nu şi schimbarea modului, poartă numele de modulaţie.

De îndată ce s-a schimbat centrul de gravitaţie, în legătură cu acesta, se deplasează pe alte sunete întregul sistem funcţional — melodic şi armonic — al piesei muzicale.

În conceptul tonal, prin modulaţie se înţeleg trei operaţiuni distincte[1]:

— *tonulaţia* = schimbarea tonicii, păstrîndu-se însă modul (de exemplu trecerea de la *do major* la *sol major*) ;

— *tono-modulaţia* = schimbarea atît a tonicii, cît şi a modului (de exemplu trecerea de la *do major* la *mi minor*) ;

— *modulaţia propriu-zisă* = schimbarea numai a modului, tonica rămînînd aceeaşi (de exemplu trecerea de la *do major* la *do minor*).

Utilizată în creaţie din cele mai vechi timpuri ca principiu activ de îmbogăţire a expresiei artistice (amintim fenomenul *metaboles* la vechii greci), modulaţia prezintă în tonalitate aspecte complexe pe plan melodic şi, mai ales, pe cel armonic.

Se poate afirma că aproape toate marile cuceriri ale creaţiei muzicale moderne se datoresc în bună parte modului ingenios de folosire a modulaţiei în tonalitate, chiar dacă avem în vedere consecinţele sale extreme, care au dus, în creaţia contemporană, la aplicarea continuă a principiului modulaţiei şi, în final, la atonalism.

---

[1] Cuclin, Dimitrie. *Tratat elementar de teoria muzicii,* 1946, p. 52.

Criteriile principale după care se studiază *modulaţia melodică* (teoria muzicii se ocupă numai de acest aspect) sînt :

— puterea de impunere şi afirmare a noului centru tonal ;

— gradul de apropiere şi depărtare dintre tonalităţile angajate în procesul modulaţiei.

Ca principiu, în orice modulaţie melodică de factură tonală, armonia trebuie subînţeleasă. [1]

A. MODULAŢIA DUPĂ PUTEREA DE IMPUNERE ŞI AFIRMARE A NOULUI CENTRU TONAL

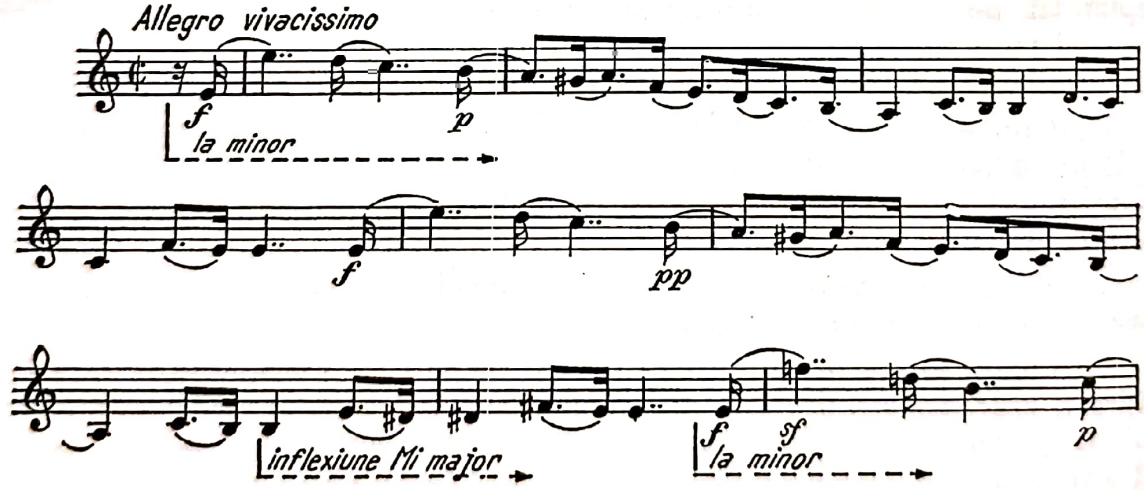
După cum noul centru tonal (noua tonalitate) în care s-a modulat se impune cu o forţă mai mare sau mai mică şi pe o anumită dimensiune a discursului muzical, distingem :

— inflexiunea modulatorie ;
— modulaţia pasageră ;
— modulaţia definitivă.

1. *Inflexiunea (digresiunea) modulatorie* constă din îndreptarea firului melodic spre o nouă tonalitate, fără ca aceasta să se afirme definitiv, după care imediat se revine la cea iniţială sau se modulează autentic în altă tonalitate.

Inflexiunea constituie deci o digresiune uşoară spre altă tonalitate, cu scopul de a îndepărta pericolul monotoniei provenind din păstrarea liniei melodice numai într-o singură tonalitate :

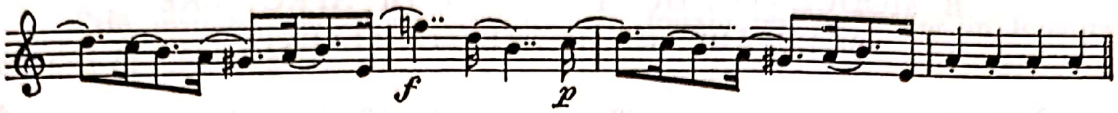
F. Mendelssohn — SIMFONIA Nr. 3 „SCOŢIANA"



[1] Modulaţia tonală se tratează complet numai de către ştiinţa armoniei, care utilizează categorii speciale de modulaţii, cum sînt : modulaţia *diatonică*, modulaţia *cromatică*, modulaţia *enarmonică* etc. De aceea, cu toate că în studiul de faţă ne vom referi numai la procedeele de modulaţie strict melodice, în subsidiar trebuie gîndite procesele ce se petrec în armonie (pe plan vertical), care determină, în ultimă analiză, toate postulatele modulaţiei tonale.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

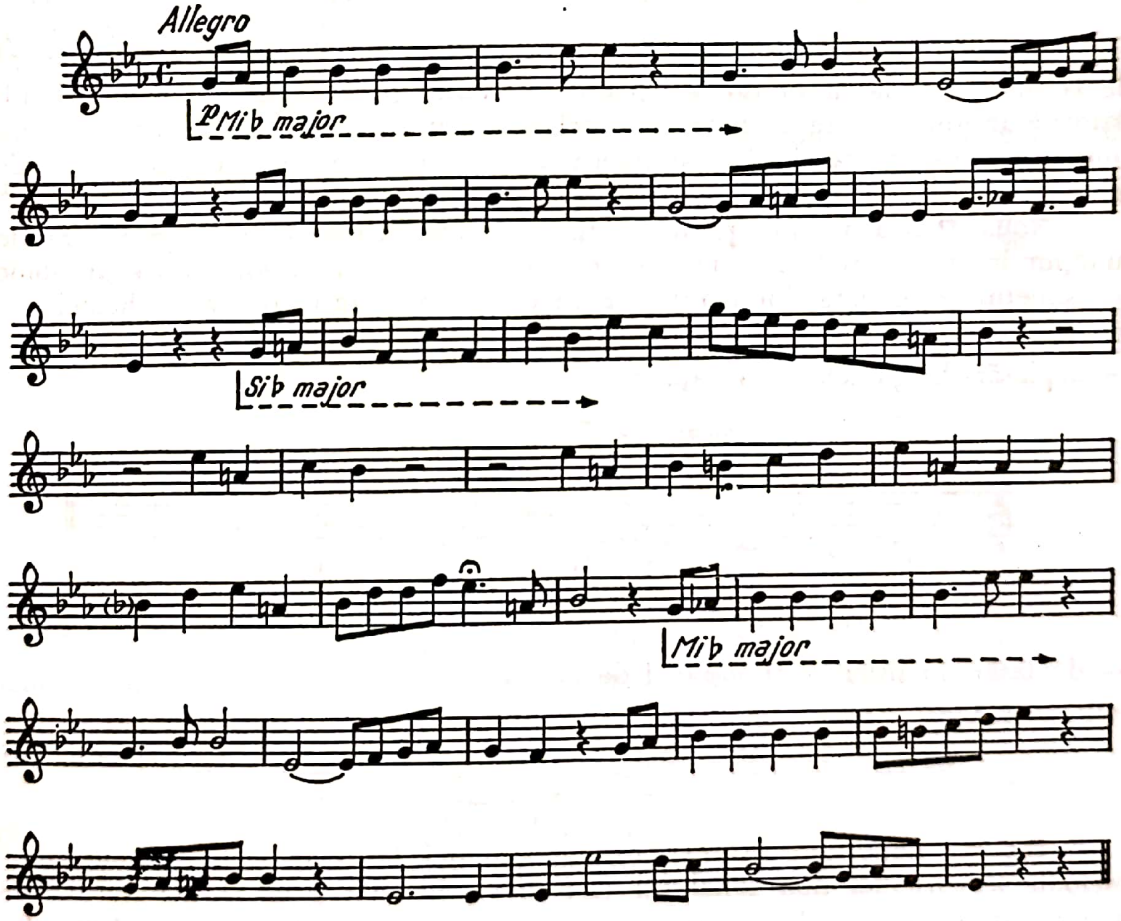


2. *Modulaţia pasageră* constă din intrarea autentică într-o nouă tonalitate, ce îşi afirmă cu pregnanţă existenţa funcţională, după care discursul muzical revine la tonalitatea iniţială, realizîndu-se astfel un drum de „du-te vino" în planurile tonale ale melodiei.

Uneori se trece dintr-o modulaţie pasageră în alta (suită de modulaţii pasagere), revenindu-se în cele din urmă la tonalitatea iniţială. În acest caz, apare noţiunea de *tonalitate principală* şi cea de *tonalitate* sau *tonalităţi secundare* ale piesei muzicale respective.

Ca expresie, modulaţia pasageră generează contraste evidente cu tonalitatea iniţială, creîndu-se ideilor un nou fond muzical tonal, de o altă forţă de comunicare :

W. A. Mozart — CĂTRE CHLOË



3. *Modulaţia definitivă* constă din părăsirea tonalităţii iniţiale fără a se mai reveni la aceasta pe parcursul discursului muzical. Avînd în vedere dramatismul şi efectul său special în contextul tonal, o asemenea modulaţie se utilizează, deobicei, după raţiuni de ordin estetic bine determinate impuse de conţinutul emoţional al operei de artă.

Scanned with OKEN Scanner

B. MODULAŢIA DUPĂ GRADUL DE APROPIERE ŞI DEPĂRTARE ÎNTRE TONALITĂŢI

Orice proces de modulaţie constituie, în conceptul tonal, o deplasare de funcţiuni specifice de pe un centru gravitaţional pe altul, cu consecinţe deci în *relaţiile de apropiere şi depărtare dintre tonalităţi.*

Într-o modulaţie tonală se disting două faze :

— părăsirea tonalităţii iniţiale, adică dezafectarea angrenajului său funcţional prin apariţia elementelor caracteristice ale noii tonalităţi ;

— instalarea în noua tonalitate şi afirmarea noului centru tonal prin sistemul propriu de cadenţe.

Pe baza relaţiilor dintre tonalităţi, modulaţia se realizează fie la *tonalităţi apropiate,* fie la *tonalităţi depărtate,* în care scop şi procedeele variază de la o situaţie la alta.

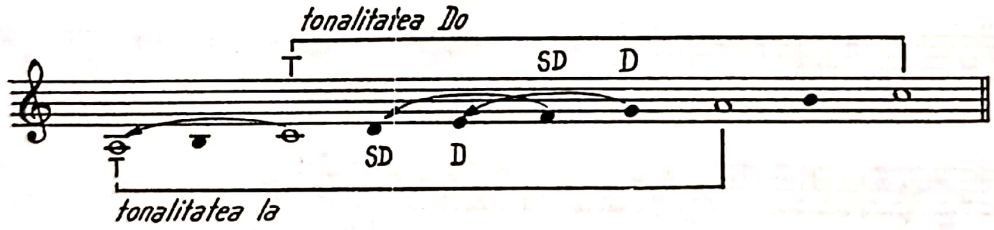
1. Modulaţia la tonalităţi apropiate

a) *Modulaţia la tonalitatea relativă (paralelă)*

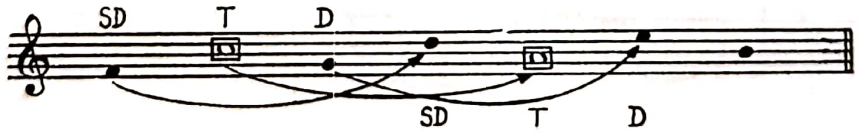
În cazul trecerii dintr-o tonalitate iniţială la relativa sa — spre exemplu de la *do major* la *la minor* —, planul modulatoriu urmează un drum simplu, datorită faptului că se lucrează cu acelaşi material sonor ; angrenajul de funcţiuni care era centrat iniţial pe tonica *do* se deplasează în acest caz pe tonica *la,* aflată la interval de 3m inferioară sau 6M superioară.

Noua tonică va atrage în orbita sa toate celelalte sunete ale melodiei, funcţiunile tonale redistribuindu-se în conformitate cu gravitaţiunea pe tonica *la* (sunetul *mi* devine dominantă, *re* subdominantă etc.) conform schemelor de mai jos :

— deplasări în gamele tonalităţiior



— deplasări în sistemul funcţional de cvinte



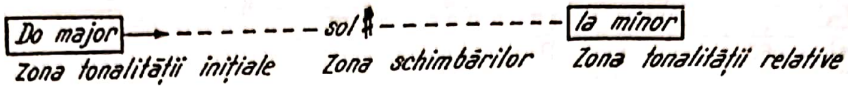
Un rol important în realizarea modulaţiei la relativă îl are apariţia în melodie a sensibilei noii tonalităţi (*sol diez*), întrucît prin ea echilibrul sonor al tonalităţii iniţiale (*do major*), în care sunetul respectiv îndeplinea funcţiunea de dominantă (*sol*), se slăbeşte vizibil în favoarea noului centru gravitaţional. [1]

[1] Trebuie să ţinem seama totuşi că modulaţia se produce nu atît prin apariţia alteraţiilor, cît prin deplasările funcţiunilor tonale pe alte centre — în consecinţă, prin substituiri de funcţiuni armonice.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Prin urmare, *planul modulatoriu* din tonalitatea *do major* în tonalitatea relativă *la minor* va fi :



b) *Modulația la tonalitatea dominantei și a relativei acesteia*

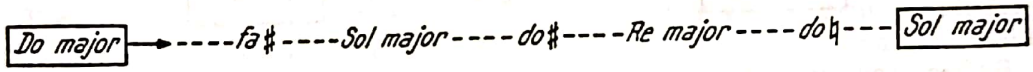
Modulația la tonalitatea dominantei urmează condiții speciale, pe care le vom analiza luînd ca exemplu tonalitățile *do major* și *sol major.*

În zona pregătitoare a unei asemenea modulații, după ce s-a ajuns pe noul centru gravitațional (tonica *sol*), obișnuit se face încă un pas mai departe, spre tonalitatea celei de-a doua dominante (tonica *re*), ca apoi să se revină mai sigur în tonalitatea propusă (*sol major*).

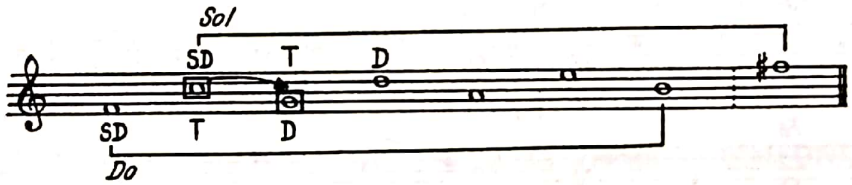
Cauzele parcurgerii unui drum prelungit își au explicația în faptul că despărțirea de vechea tonalitate se face mai greu în cazul dominantei, deoarece ea este intim legată de tonalitatea inițială.

O reală detașare a dominantei de tonică se obține deci modulînd spre dominanta dominantei și revenind apoi pe dominantă.

Planul modulatoriu din tonalitatea *do major* în tonalitatea *sol major,* dominanta sa : [1]



Reflectarea planului modulatoriu în sistemul funcțional de cvinte :

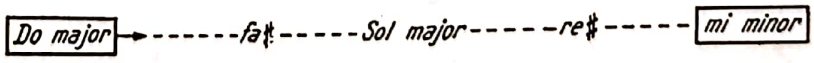


Pentru efectuarea modulației la tonalitatea relativă a dominantei — în cazul nostru de la *do major* la *mi minor* — se urmează două căi :

— fie modulînd mai întîi în tonalitatea *sol major* și apoi, după principiul modulației la relativă, în tonalitatea *mi minor ;*

— fie modulînd direct în tonalitatea *mi minor,* trecîndu-se pasager prin tonalitatea *sol major* și cadențînd autentic pe noul centru tonal (tonica *mi*).

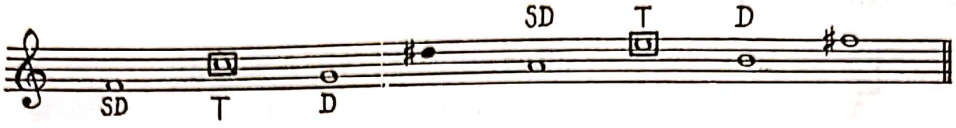
Planul de modulație la relativa dominantei :



[1] În plan se indică numai *sensibilele,* sunetele cu atracția melodică cea mai puternică spre noile tonici ; în realitate însă, în modulație operează hotărîtor triada tonală (T — D — SD) din armonie, sensibila făcînd ea însăși parte din acordul dominantei.

Scanned with OKEN Scanner

Reflectarea planului modulatoriu în sistemul funcţional de cvinte :

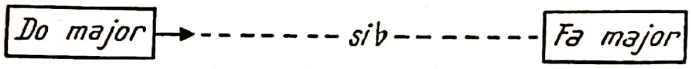


c) *Modulaţia la tonalitatea subdominantei şi a relativei acesteia*

Modulaţia la subdominantă, din cauza atracţiei gravitaţionale speciale a sunetului cu această funcţiune — care are tendinţa de a se impune el ca tonică —, se realizează direct prin simpla alterare coborîtoare a treptei a VII-a (sensibilei), antrenînd astfel deplasarea funcţională a întregii melodii spre noua tonică, (subdominanta).

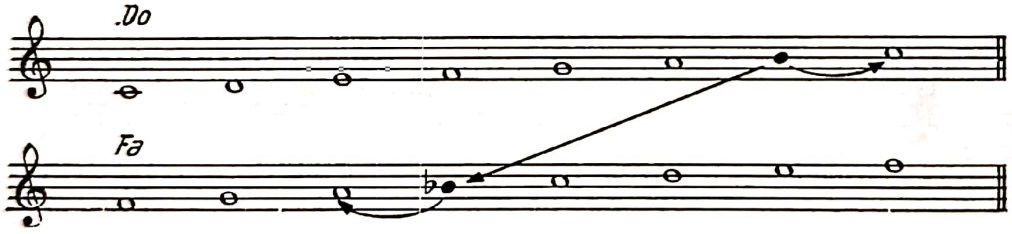
Un asemenea proces este favorizat şi de situaţia specială în tonalitate a subdominantei, ce deţine, ca şi tonica, sensibila ei ; iar în rezonanţă (armonice) — după cum se ştie — subdominanta are drept de paternitate asupra tonicii. Din această cauză, Bach evită subdominanta în finalul fugilor şi preludiilor sale, pentru a se menţine ferm în tonalitate.

Planul modulatoriu din tonalitatea *do major* în tonalitatea *fa major* — subdominanta sa :

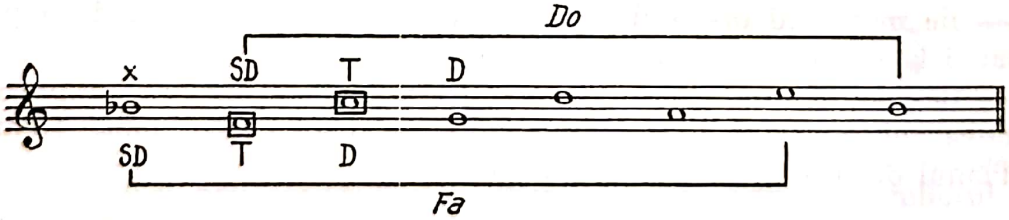


Reflectarea fenomenului, în mod schematic :

— în gamele tonalităţilor



— în sistemul funcţional de cvinte



La relativa subdominantei se ajunge pe două căi :

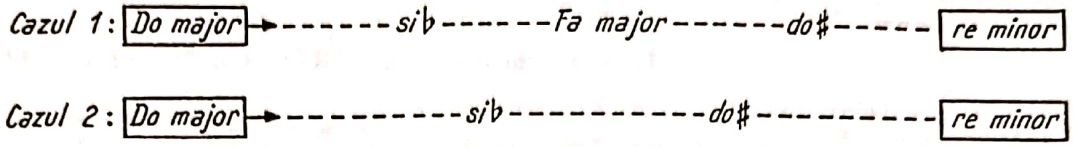
— fie prin intermediul tonalităţii subdominantei ;

— fie direct în relativa subdominantei, prin afectarea acelor trepte caracteristice noii tonalităţi.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Planul de modulaţie la relativa subdominantei :



Reflectarea planului modulatoriu în sistemul funcţional de cvinte :

2. Modulaţia la tonalităţi depărtate

Modulaţia la tonalităţi depărtate se realizează prin procedee speciale, din cauză că între o tonalitate iniţială şi alta depărtată sînt mai puţine sunete comune, sau chiar de loc.

Dintre procedeele melodice de modulaţie la tonalităţi depărtate, mai obişnuite în creaţie sînt : *modulaţia prin tonalităţi tranzitorii şi pasaje cromatice* ; *modulaţia prin secvenţe* (progresii) ; *modulaţia la omonimă ; modulaţia enarmonică* şi *modulaţia bruscă.*

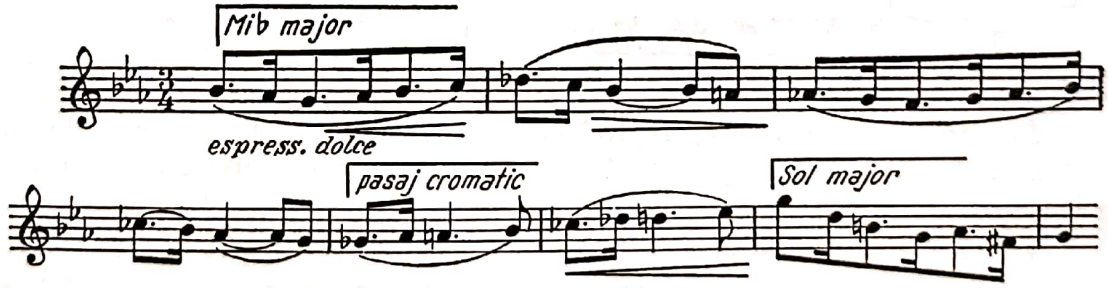
a) *Modulaţia prin tonalităţi tranzitorii şi pasaje cromatice*

Pornind de la o tonalitate iniţială se poate ajunge — prin tonalităţi tranzitorii — la orice tonalitate, oricît de depărtată ar fi aceasta pe scara raporturilor.

Principiul nu necesită explicaţii teoretice speciale ; facem doar precizarea că tonalităţile tranzitorii sînt concepute ca tonalităţi intermediare (secundare) pînă ce se ajunge la tonalitatea depărtată propusă în planul de modulaţie.

Aplicat la proporţii mai mici, procedeul modulaţiei prin tonalităţi tranzitorii se aseamănă cu cel al *pasajelor cromatice,* care creează un spaţiu intermediar neutralizant al funcţiunilor vechii tonalităţi, permitînd astfel trecerea cu uşurinţă în altă tonalitate, fie cît de îndepărtată :

C. Franck — SIMFONIA ÎN RE



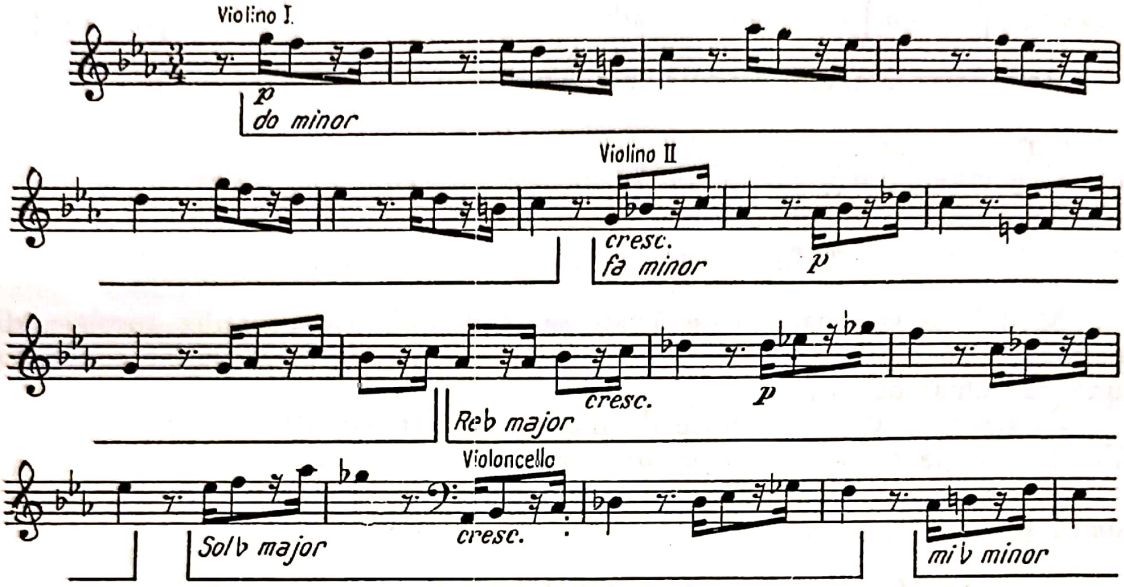
În fapt, introducînd elemente cromatice într-o melodie diatonică, se afectează în primul rînd modul acesteia, care devine incert, iar apoi este pus în cumpănă însuşi echilibrul tonal, de unde posibilitatea trecerii într-o nouă tonalitate.

Fenomenul se explică prin aceea că fiecare element cromatic poartă în sine germenul evadării spre tonalitatea sau tonalităţile cărora aparţine organic ; de

Scanned with OKEN Scanner

aceea, în condiţii dorite de compozitor, el se poate emancipa ca element diatonic cu funcţii principale pentru alte tonalităţi, producînd astfel modulaţia spre alte centre sonore :

L. v. Beethoven — CVARTETUL Nr. 12 OP. 127

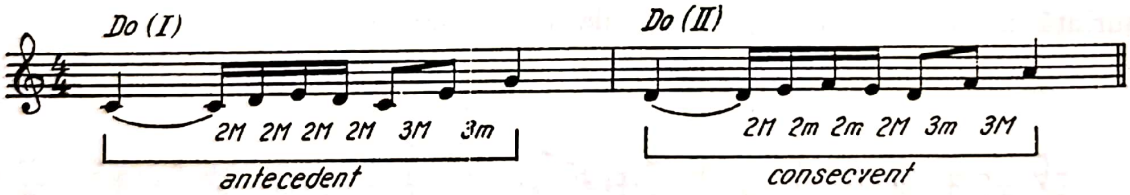


b) *Modulaţia prin secvenţe (progresii)*

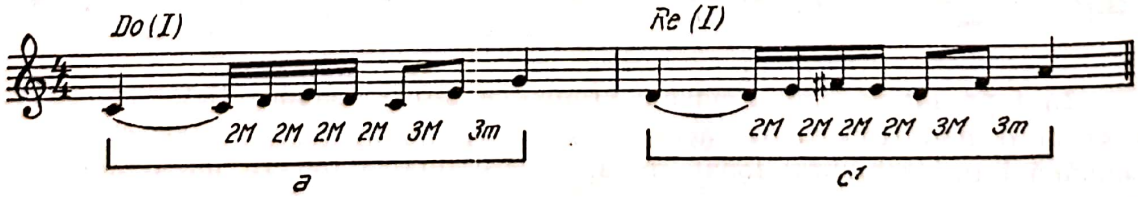
Secvenţa sau *progresia* este reproducerea fidelă — ori aproape fidelă — a unui motiv melodic numit *antecedent* în altul, *consecvent.*

Ca structură, ea este de două feluri : *tonală,* în cazul că se păstrează în tonalitatea iniţială, şi *modulantă,* în cazul că părăseşte această tonalitate.

În secvenţa tonală, reproducerea motivului se face în aceeaşi tonalitate, dar pe alte trepte, în care caz nu se păstrează structura fidelă din antecedent :



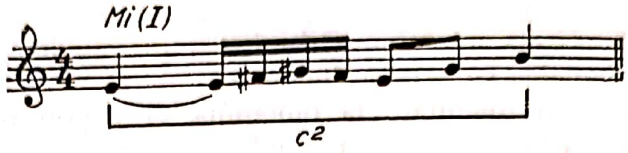
În secvenţa modulantă, reproducerea motivului se face mereu în altă tonalitate, în care caz se păstrează de regulă structura intervalică din antecedent :



O nouă reproducere a motivului antecedent ne va transporta într-o tonalitate depărtată faţă de cea iniţială *(Do—Mi) :*

© 2025. GRAFOART

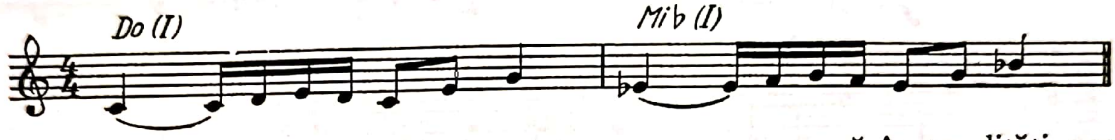
Scanned with OKEN Scanner



Fiecare repetare a motivului se face deci pe un alt centru tonal (o altă tonică), încît se modulează de fiecare dată în altă tonalitate.

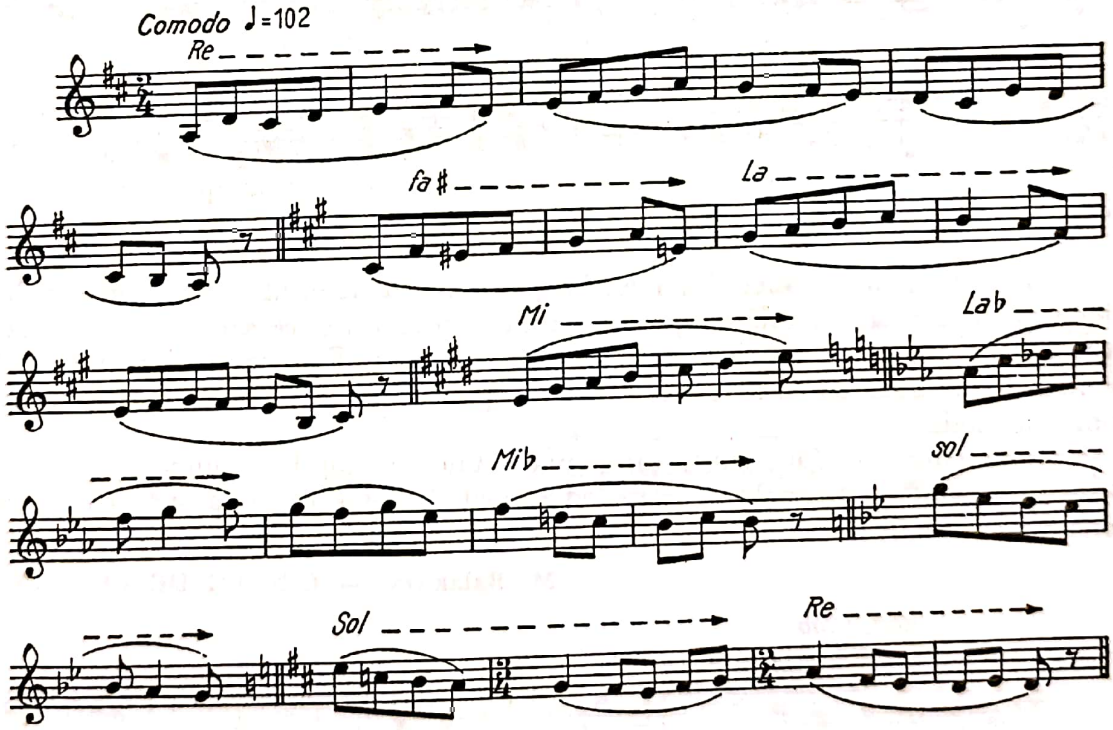
Cu toate că procedeul secventării se dovedeşte ingenios şi practic în realizarea modulaţiei la tonalităţi depărtate, estetica şi legile frumosului în creaţie ne arată că folosirea excesivă a acestui procedeu duce, dimpotrivă, la sărăcirea expresiei artistice.

O secventare directă în tonalitatea dorită este de mai mare forţă expresivă, întrucît se evită tonalităţile intermediare şi, implicit, reproducerea de prea multe ori a motivului iniţial :



Un joc variat al secvenţelor modulante — ce ne poartă în tonalităţi apropiate şi depărtate — putem observa în exemplul următor :

Béla Bartók — MICROKOSMOS IV



c) *Modulaţia la omonimă*

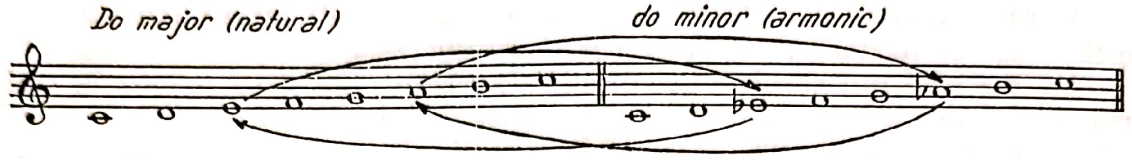
Modulaţia la omonima unei tonalităţi — ca spre exemplu de la *do major* la *do minor* — se obţine prin schimbarea modului, tonica rămînînd aceeaşi.

Rolul principal în efectuarea acestei modulaţii îl are treapta a III-a a tonalităţii (treaptă principală modală), care, prin alterare coborîtoare sau sui-

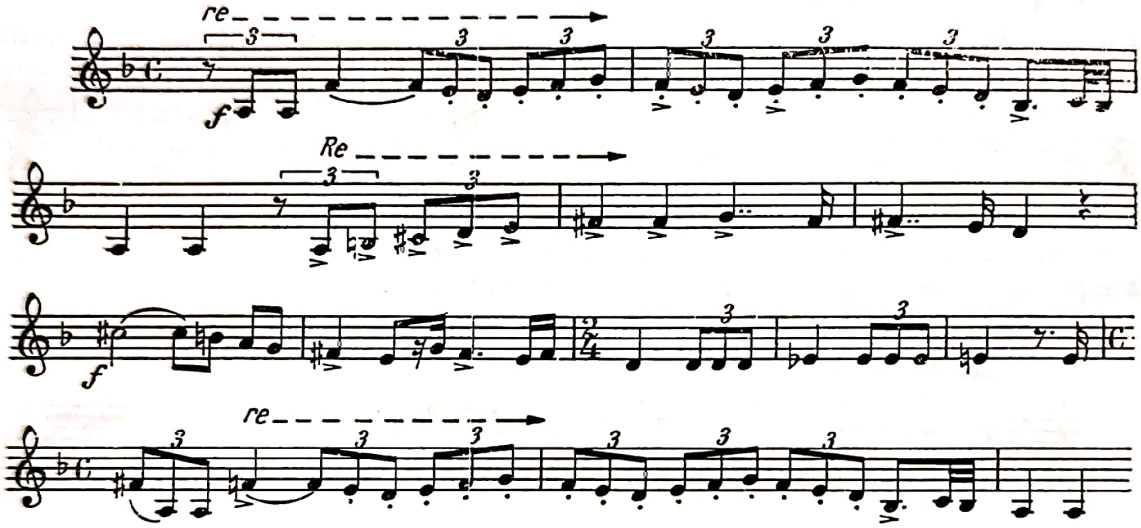
Scanned with OKEN Scanner

toare, provoacă schimbarea modului. Celelalte trepte modale, VI şi VII, ajută la determinarea variantelor cu care se lucrează.

Modulaţia de la o tonalitate la omonima sa acţionează în ambele sensuri — de la tonalitatea majoră la cea minoră, şi invers :



G. Verdi — AIDA

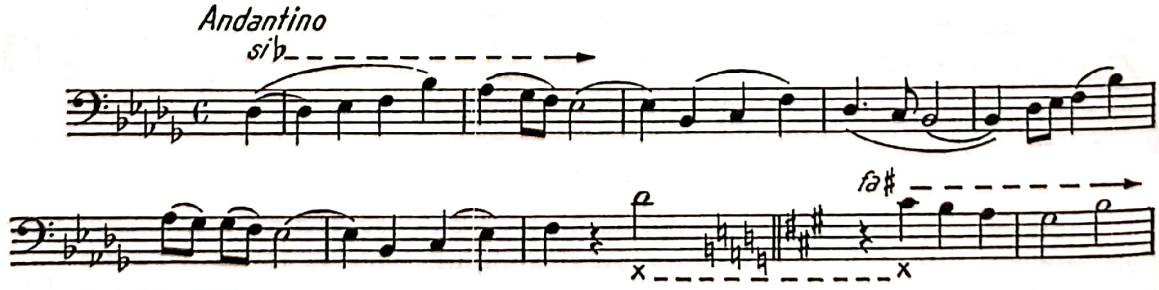


d) *Modulaţia enarmonică*

Înlocuirea unui sunet din melodie prin corespondentul său enarmonic deschide posibilitatea modulării spre alt centru tonal, fie el cît de îndepărtat.[1] Noul sunet obţinut prin enarmonizare primeşte una din funcţiunile importante pentru tonalitatea în care se modulează, producînd deplasarea melodiei spre tonica acesteia.

Locul unde se face substituirea unui sunet cu altul se numeşte *punct de tranziţie enarmonică,* de la care melodia poate fi uşor condusă spre noi centre tonale :

M. Balakirev — CÎNTEC DE LEAGĂN



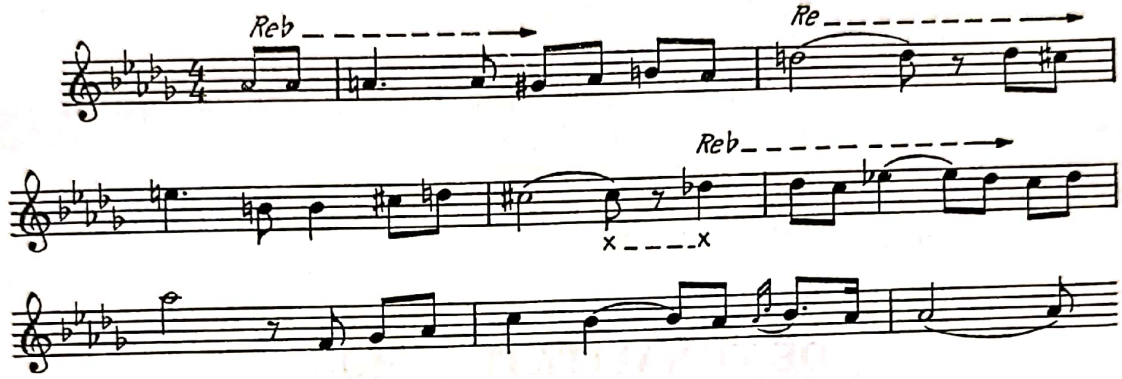
[1] În armonie, acorduri întregi pot fi enarmonizate, modulîndu-se astfel cu uşurinţă în orice tonalitate.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Revenirea de la cele mai îndepărtate tonalităţi la tonalitatea iniţială (principiul modulaţiei aplicat invers) se efectuează destul de uşor prin acelaşi procedeu al tranziţiei enarmonice :

G. Bizet — CARMEN

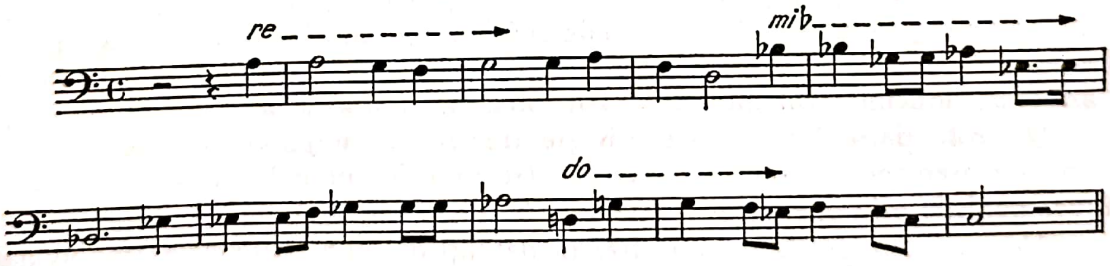


e) *Modulaţia bruscă*

Prin părăsirea subită a tonalităţii de bază şi trecerea fără nici o pregătire într-o tonalitate depărtată, se realizează în melodie o *modulaţie bruscă* (dramatică).

Raţiunea unei asemenea modulaţii — care tehniceşte nu cere vreo pregătire — este de ordin estetico-emoţional, întrebuinţîndu-se numai în situaţii psihologice corespunzătoare cu efectul de *surpriză* şi *dramatism* pe care-l produce :

Gh. Dumitrescu — ION VODĂ CEL CUMPLIT



Cap. XVI

LĂRGIREA CONCEPTULUI CLASIC DE TONALITATE ŞI MOD

Sisteme tono-modale integrate. Politonalitate şi polimodalitate. Scara hexatonală

Creaţia muzicală a secolului XX dezvoltă şi lărgeşte la maximum conceptul clasic de tonalitate şi mod pe două căi :

— *prin integrarea sistemelor tono-modale clasice* în sisteme unitare sintetizatoare ;

— *prin suprapunerile politonale şi polimodale.*

Ambele procedee folosesc amalgamările variate de sisteme diatonice şi cromatice, combinările de tonalităţi şi moduri diferite, atît pe plan melodic, cît şi armonic, aducînd principiul centrării tonale la limita sa cu atonalismul.

Un rol aparte în ceea ce priveşte trecerea la mijloace atonale de lucru îl are, de asemenea, *sistemul hexatonal* (scara prin tonuri), introdus în circuitul componistic prin opera novatoare a lui Claude Debussy.

Vom analiza pe rînd aceste trei modalităţi de lucru (sistemele tono-modale integrate, politonalitate şi polimodalitate, sistemul hexatonal) pe care le introduce în arsenalul de mijloace creaţia contemporană.

A. SISTEME TONO-MODALE INTEGRATE

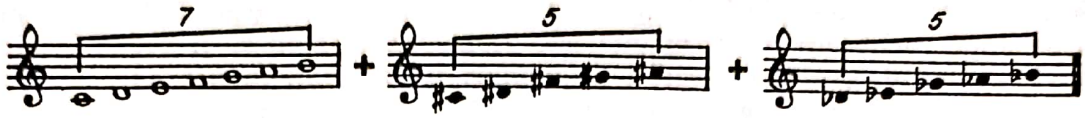
Prin *sisteme tono-modale integrate* înţelegem o categorie de formaţiuni intonaţionale — cu funcţionalitate muzicală complexă — în care se află înglobat (sintetizat) fondul sonor, diatonic şi cromatic, al mai multor sisteme de diferite structuri întrebuinţate mai înainte în compoziţia tradiţională.

Ele apar în creaţia contemporană ca o cuprindere şi dezvoltare logică a sistemelor intonaţionale — tonalităţi sau moduri — dinaintea lor.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

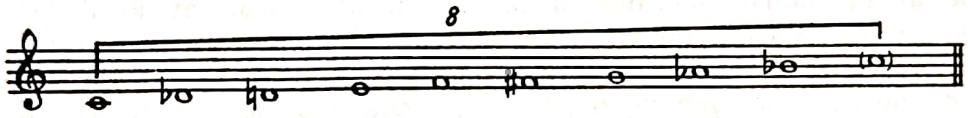
Posibilităţile combinatorii s-au dovedit ingenioase, asemenea sisteme putînd întrebuinţa, pe plan funcţional, chiar mai mult de 12 sunete cîte oferă totalul cromatic, adică : cele 7 sunete din fondul diatonic şi toate cele 10 sunete din fondul cromatic : [1]



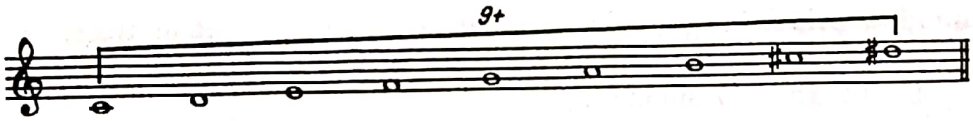
În fapt, în acest material diatono-cromatic rezidă toate structurile tono-modale cu variantele lor, de la pentatonică pînă la gama cromatică tonală.

Cadrul pe care se formează sistemele intonaţionale integrate poate să fie octaviant — pentru unele — şi superoctaviant — pentru altele ; în general însă octava decade treptat din rolul său de dimensiune limită a spaţiului funcţional modal şi tonal. De exemplu :

— sistem integrat de 9 sunete pe cadrul octaviant



— sistem integrat de 9 sunete pe cadrul superoctaviant



Se înţelege că toate sunetele apar *constitutiv* în structura sistemelor respective, iar nu accidental (cromatic), aşa încît elementele diatonice şi cromatice din componenţă *se neutralizează reciproc,* integrîndu-se într-un sistem tono-modal unic, în care ideea de diatonism şi cromatism se anihilează.

Datorită acestui fapt, dispare şi necesitatea armurii, sau dacă se întrebuinţează — cum procedează compozitori ca Stravinski, Şostakovici, Enescu şi alţii —, se face numai pentru a aduce aminte de baza tonală a compoziţiei respective.

Două principii tonale fundamentale rămîn să funcţioneze, în continuare, în noile sisteme :

— centrarea sunetelor pe o tonică — deci existenţa tonicii şi a raporturilor de gravitaţiune [2] ;

---

[1] În sistemele integrate, sunetele enarmonice *(do diez — re bemol ; re diez — mi bemol* etc.) sînt tratate ca entităţi componistice, fiecare avînd, în ţesătura melodică sau armonică, funcţionalitate proprie, drept care apar şi sisteme cu mai mult de 12 sunete, în raport de cele tradiţionale folosite la integrare (amalgamare). Aşa se explică faptul că sunetele enarmonice coexistă în acelaşi sistem cu funcţiuni distincte. De exemplu, *fa diez* dintr-un mod lidic coexistă cu *sol bemol* dintr-un mod locric, dacă ambele moduri au fost utilizate în alcătuirea sistemului respectiv.

[2] Unii compozitori folosesc sistemele integrate şi într-o factură atonală (serială), ceea ce ne îndreptăţeşte să le considerăm — împreună cu cele polimodale şi politonale — drept *sisteme de graniţă* între tonalitate şi atonalitate.

Scanned with OKEN Scanner

— sistemele sînt transpozabile — putînd fi constituite pe oricare dintre sunetele scării cromatice.

În ceea ce priveşte centrarea sunetelor pe o tonică, ea devine acum mult mai subtilă şi mai rafinată, prin evitarea relaţiei fundamentale T — D — SD, a raporturilor de vecinătate, a rezolvărilor disonantice directe — în locul cărora se întrebuinţează rezolvările întîrziate (interpolate) ori rezolvările de la disonanţă la disonanţă (neutralizarea disonanţelor). Apar, de asemenea, frecvente schimbări ale centrului tonal, intersectări de moduri şi tonalităţi diferite etc. — totul conducînd evident spre lărgirea conceptului clasic tono-modal.

Pe de altă parte, oricare din aceste sisteme poate fi tratat — la dorinţa compozitorului — tonal, modal sau — după cum s-a arătat mai înainte — chiar atonal, demonstrîndu-se astfel că ele sînt sisteme cu polivalenţă funcţională.

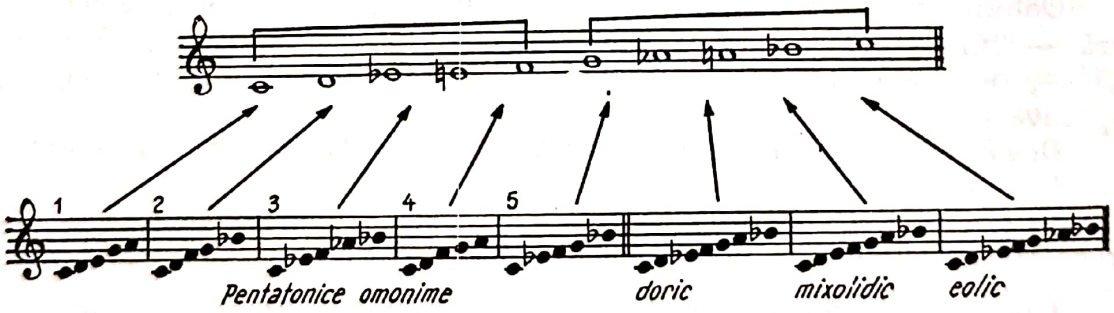
Pe ansamblu, prin asemenea mijloace, sunetele cîştigă o independenţă vădită ; ele rămîn totuşi legate printr-o centrare subtilă faţă de o tonică oarecare, sau faţă de tonici fluctuante (microcentre sonore).

Asemenea procedee înnoitoare în domeniul compoziţiei angajează deopotrivă structura melodiei şi armoniei — respectiv a polifoniei —, încît dispar sistemele avînd numai referinţă melodică sau armonică, iar locul lor îl iau sistemele cu referinţă concomitentă — pe plan orizontal şi pe cel vertical.

Un mod îşi poate afirma acum structura sa folosind ambele dimensiuni muzicale : melodia şi armonia, o parte din mod apărînd în linia melodică, iar cealaltă continuîndu-se în armonie (pe verticală), procedeu preluat din tehnica serială.

Enunţînd principiile teoretice generale de mai sus, putem trece, în continuare, la analiza teoretică a cîtorva sisteme tono-modale integrate, şi anume, cele de 9, 11, 13, 15 şi 17 sunete [1].

1. *Sistemele integrate de 9 sunete* au la bază o scară (gamă) ce cuprinde — spre a da unul din exemplele posibile — cele 5 stări ale pentatonicii anhemitonice, precum şi 3 dintre modurile diatonice heptacordice : doricul, mixolidicul şi eolicul (constituire pe sunetul *do*) :



Sistemul păstrează centrarea pe tonica *do*, deci este de natură funcţională, şi poate fi constituit pe oricare alt sunet din scara cromatică ;

Sînt utilizate toate intervalele melodice din sistemele diatonice tono-modale, adică : 8p, 5p, 4p, 3M şi m, 6M şi m, 2M şi m, 7M şi m, tritonul (4+ şi 5—) ;

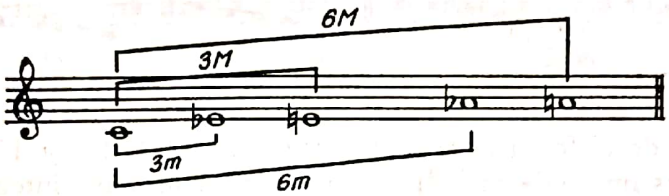
[1] Sistemele sînt menţionate de Robert E. Middleton, în lucrarea *Harmony in Modern Counterpoint*. Allynand Bacon, Inc. Boston, 1967. Denumirea şi analiza lor teoretică aparţine însă autorului lucrării de faţă.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

totodată însă apar intervale melodice cu mai mică frecvenţă în sistemele clasice de compoziţie : 4— şi 5+ ; 8—, 8+ şi 1+ :

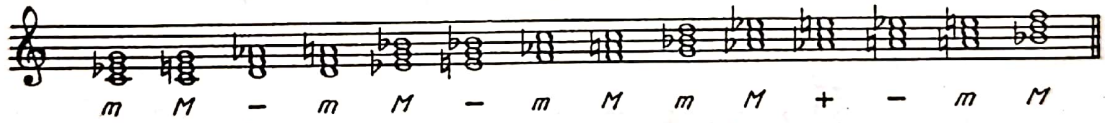
Modul, în accepţiunea tonală (organizarea interioară a sunetelor) este anihilat prin coexistenţa în sistem a caracteristicilor modale atît ale majorului, cît şi ale minorului clasic :



Dubla caracteristică modală (major-minor) reiese şi din faptul că pe treapta I se formează atît acordul major, cît şi cel minor — neutralizîndu-se reciproc.

Sistemul de mai sus păstrează încă o fizionomie tetracordică, ce constituie un ultim element de remarcă octaviantă.

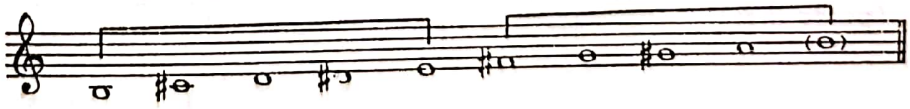
Analiza acordică a sistemului integrat de 9 sunete reflectă un fond armonic bogat, cuprinzînd acorduri de structuri variate (se analizează numai trisonurile) :



Gîndindu-le la proporţiile acordurilor de 4, 5, 6 etc. sunete, ne dăm şi mai bine seama de natura armonică intens cromatizată a sistemului.

Béla Bartók — CONCERTUL PENTRU VIOARĂ Nr. 2

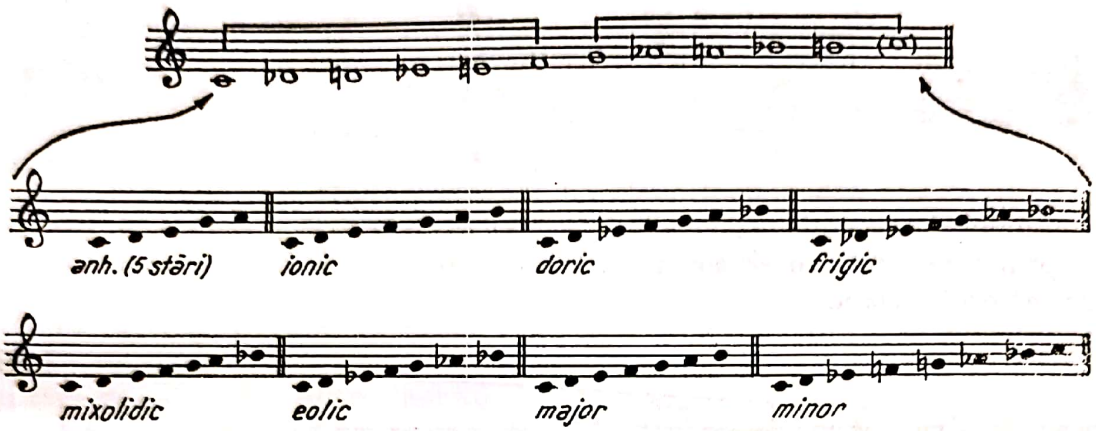
Sistemul (pe *si*)



2. *Sistemele integrate de 11 sunete* pot avea la bază o scară (gamă) ce cuprinde — într-o formă sintetizată — cele 5 stări pentatonice anhemitonice, cinci moduri heptacordice (ionicul, doricul, frigicul, mixolidicul şi eolicul),

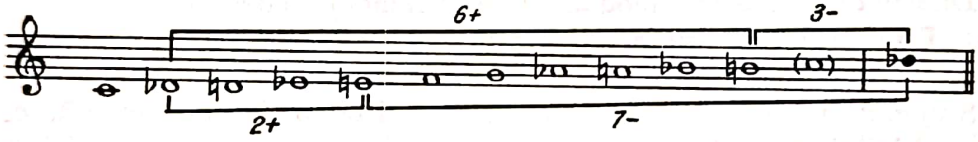
Scanned with OKEN Scanner

precum şi majorul şi minorul tonal în cele 3 variante : natural, armonic şi melodic :



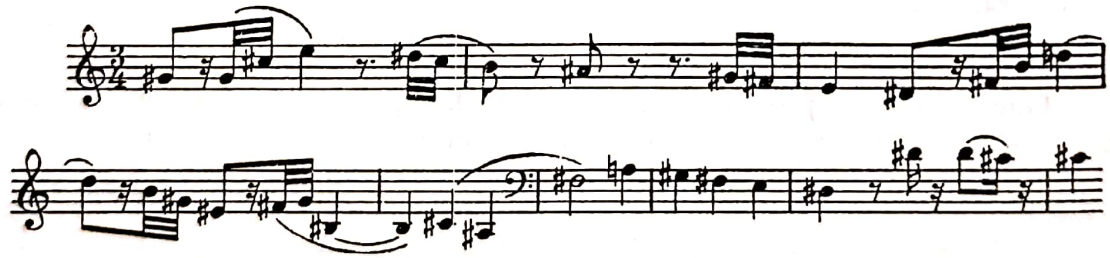
Principiile teoretice menţionate la scara integrată de 9 sunete rămîn valabile şi aici — ca de altfel şi la celelalte sisteme, de 13, 15, şi 17 sunete.

Apar în plus intervale melodice care nu aparţin scării integrate de 9 sunete, şi anume : 2+ şi 7— ; 6+ şi 3— :



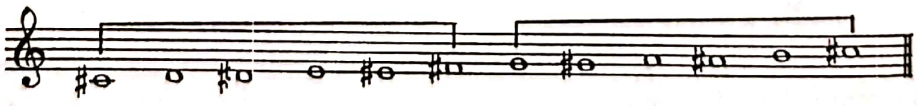
Sistemele integrate de 11 sunete, permiţînd utilizări componistice variate (*tonale, modale* şi chiar *atonale*), şi-au găsit o largă întrebuinţare în creaţia contemporană (Stravinski, Şostakovici, Hindemith, Barber etc.), pretîndu-se la bogate dezvoltări melodice, armonice şi mai ales polifonice.

Paul Hindemith — LUDUS TONALIS

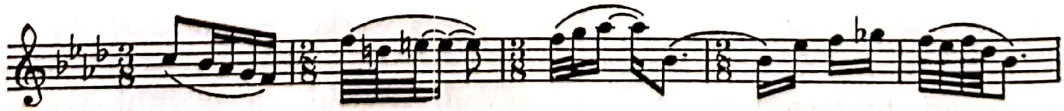


Cu autorizaţia acordată de *B. Schott's Söhne Musikverlag* — Mainz, editori proprietari.

Sistemul (pe *do diez*)

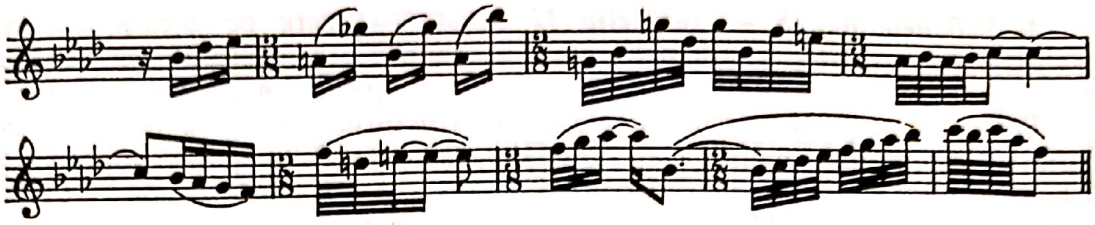


Igor Stravinski — ORPHEUS



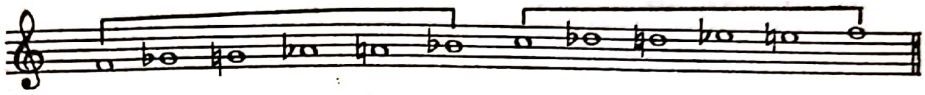
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

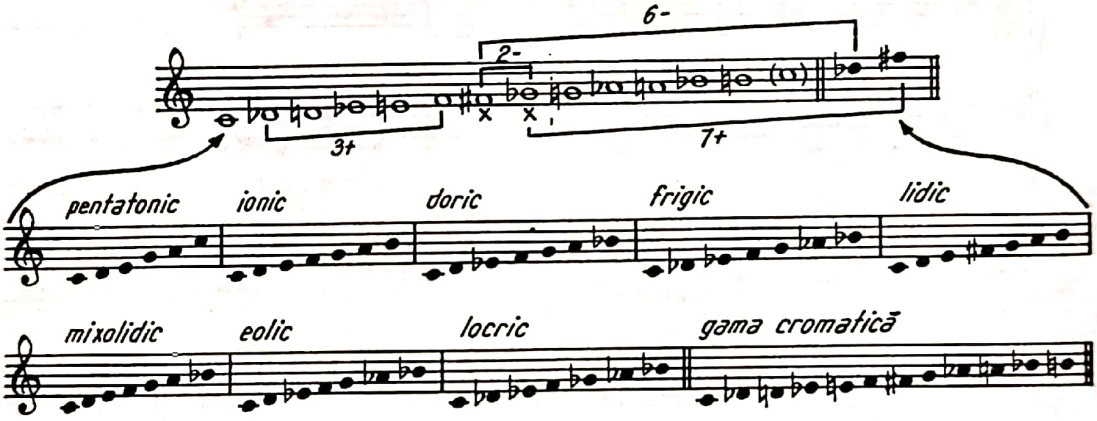


Cu autorizaţia acordată de *Boosey & Hawkes — Music Publishers Limited* — London, editori proprietari.

Sistemul (pe *fa*)



3. *Sistemele integrate de 13 sunete* pot avea la bază o scară ce cuprinde, într-o formă sintetizată, modurile pentatonice anhemitonice, modurile diatonice — inclusiv lidicul şi locricul —, gama tonală cromatică, precum şi 2 sunete enarmonice :

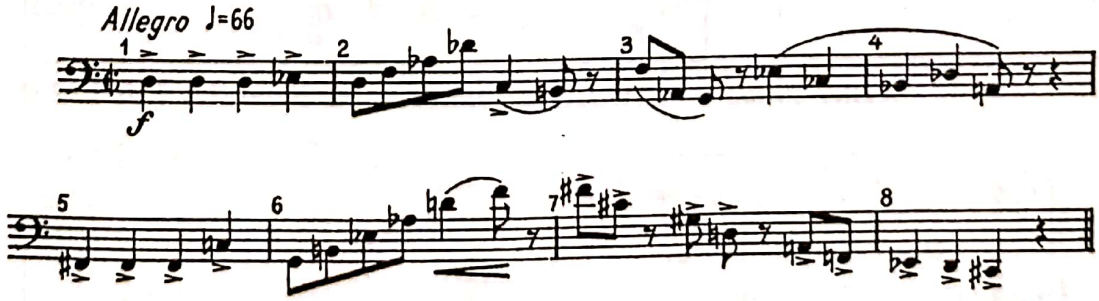


În sistemul integrat de 13 sunete apar în plus, faţă de scara de 11 sunete, intervalele melodice următoare : 2—, 3+, 6— şi 7+.

Folosind o atît de intensă cromatizare a substanţei melodice şi armonice, sisteme ca acesta de 13 sunete şi cele ce vor urma de 15 şi 17 sunete pierd încetul cu încetul sentimentul de centrare tonală (tonica).

Ne aflăm într-un punct de intersectare a celor două mari sisteme de creaţie contemporane : *tonalitatea* şi *atonalitatea :*

Arthur Honneger — SIMFONIA Nr. 2 PENTRU COARDE

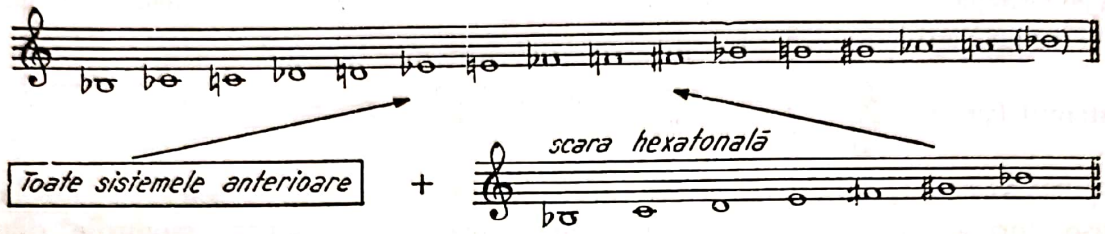


Cu autorizaţia acordată de *Editions Salabert* — Paris (S. A. France), editor proprietar.

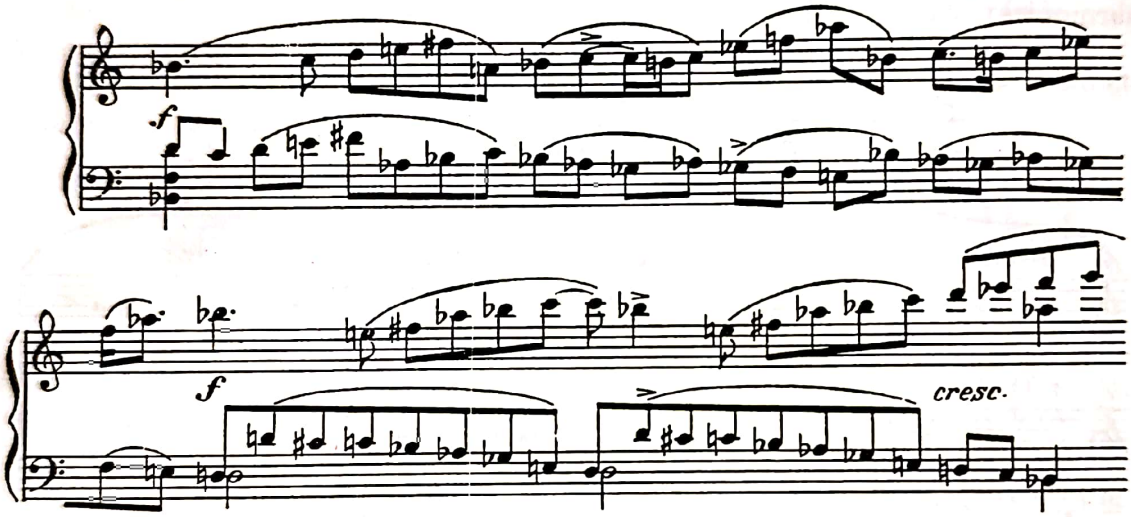
4. *Sistemele de 15 — respectiv 17 sunete* — merg pe acelaşi principiu al integrării (cuprinderii) sistemelor muzicale anterioare, utilizînd atît în melodie, cît şi în armonie noi intervale şi relaţii cromatice, noi sunete enarmonice.

Pot fi integrate în aceste sisteme toate structurile modale şi tonale clasice, inclusiv gama prin tonuri (hexatonală) utilizată în creaţia impresionistă (Debussy-Ravel).

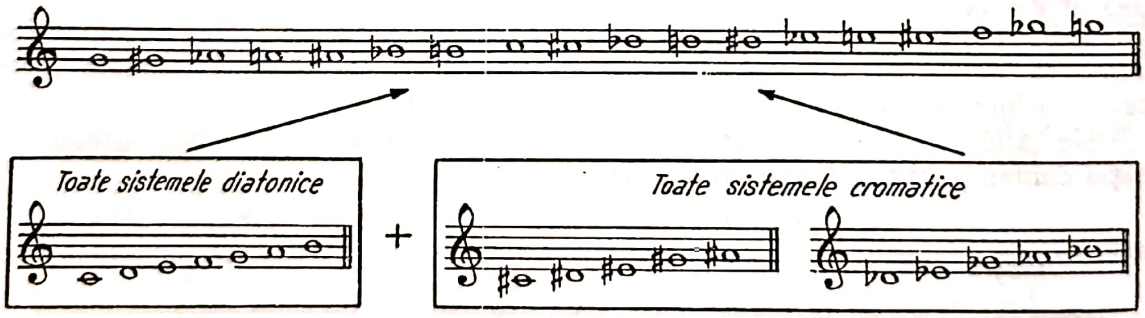
Sistem integrat de 15 sunete (constituit pe sunetul *si bemol*) :



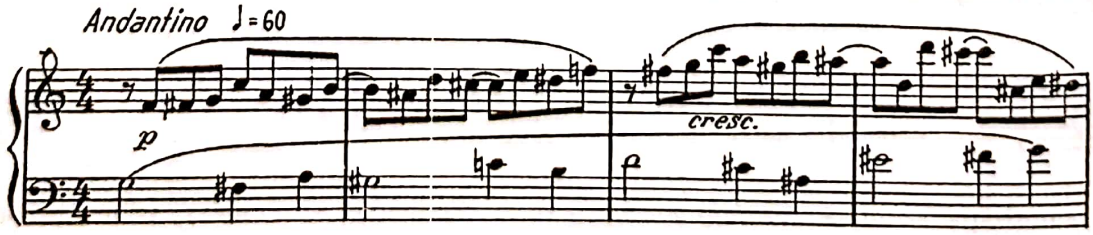
Ch. Ives — SONATA 2 PENTRU PIAN



Sistem integrat de 17 sunete (constituit pe sunetul *sol*) :

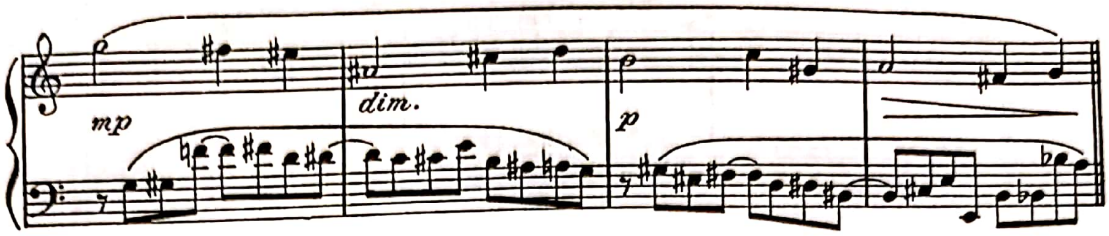


Walter Piston — STUDIU CROMATIC PE NUMELE LUI BACH

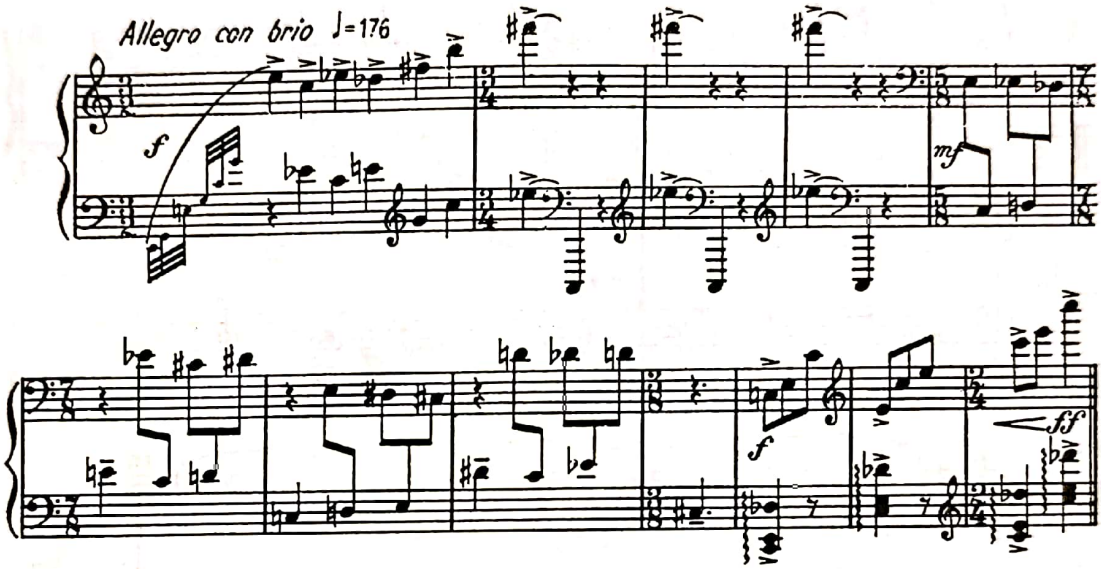


© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner



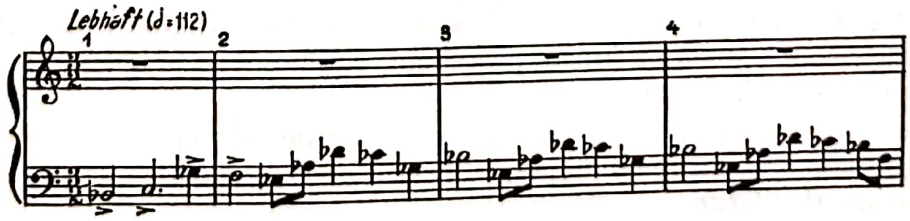
Aaron Copland — VARIAŢIUNI PENTRU PIAN



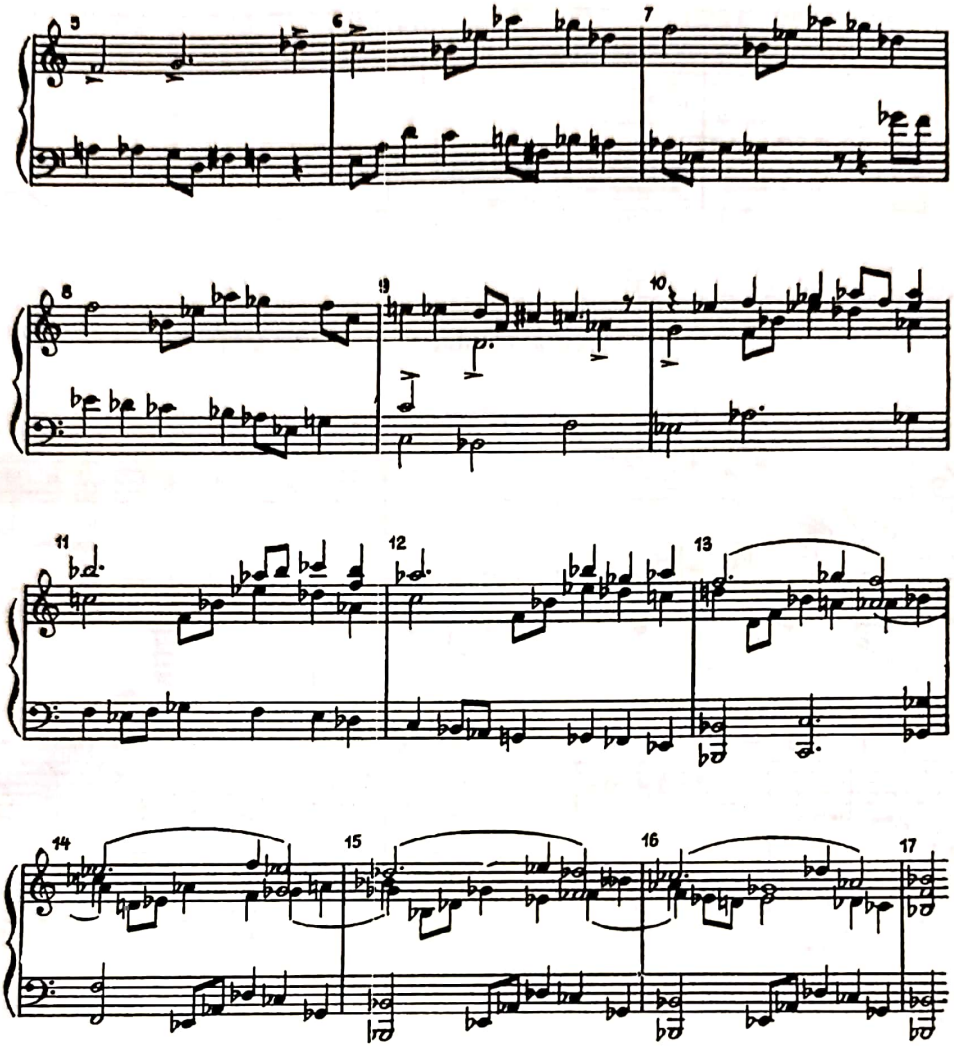
Întrebuinţînd combinatoriu toate elementele diatonice şi cele cromatice — cu enarmonicele lor — asemenea sisteme ajung la limita tonalităţii lărgite, după care, la un pas, urmează formaţiuni intonaţionale fără centrare gravitaţională — sistemele atonale, non-funcţionale.

Principiile schimbării centrului tonal (modulaţia) lucrează şi în sistemele integrate, ca în exemplul de mai jos, în care primele 4 măsuri au tonica pe *si bemol,* următoarele 4 măsuri tonica pe *fa,* iar măsurile 9—12, tonica pe *do ;* după care se revine la tonalitatea iniţială (tonica *si bemol*) :

Paul Hindemith — SONATA 3 PENTRU PIAN



Scanned with OKEN Scanner



Cu autorizaţia acordată de *B. Schott's Söhne Musikverlag* — Mainz, editori proprietari.

B. POLITONALITATE ŞI POLIMODALITATE

Evoluarea concomitentă — adică pe plan armonic şi polifonic — *a două sau mai multe voci în tonalităţi ori moduri diferite constituie procedeul numit în compoziţie politonalitate, respectiv polimodalitate.*

El se dezvoltă cu precădere în creaţia secolului XX, ca urmare a lărgirii conceptului de tonalitate şi mod, în toate compartimentele realizării artistice.

Compozitori de renume, ca Stravinski, Bartók, Prokofiev, Milhaud, Britten, Messiaen etc., practică intens procedeul, situîndu-l la graniţa dintre mijloacele tonale şi atonale de lucru.

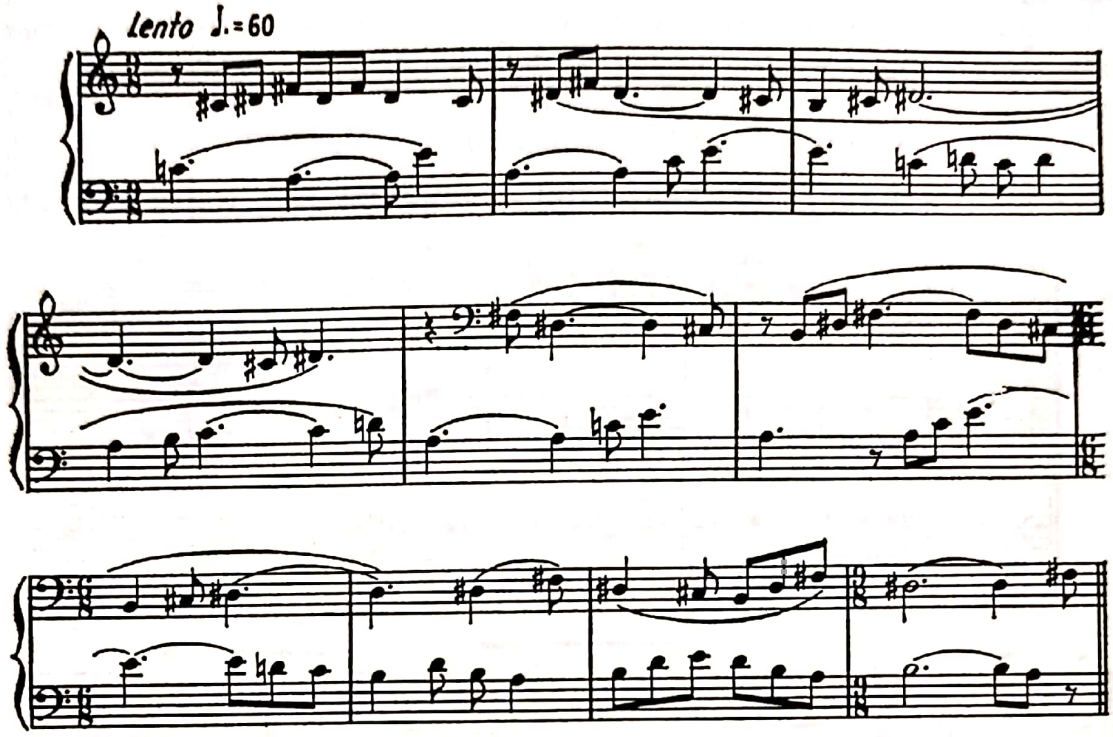
Ca forme incipiente, se cunosc suprapunerile *bitonale* şi *bimodale,* adică folosirea numai a două tonalităţi — respectiv două moduri — cu tonici diferite sau de structuri diferite.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

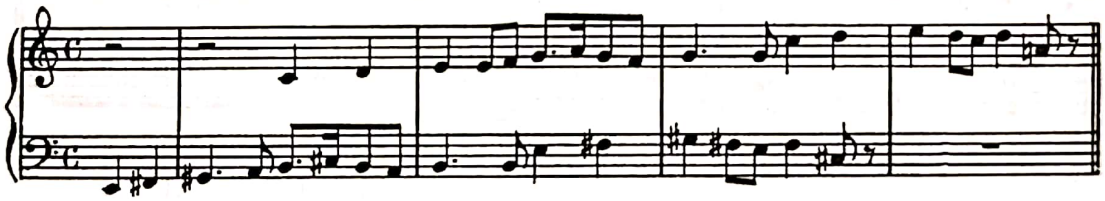
Exemple din literatură pe bază *politonală*

Béla Bartók — MIKROKOSMOS (IV)



Vocea I = tonalitatea *si major* ; vocea II = tonalitatea *la minor.*

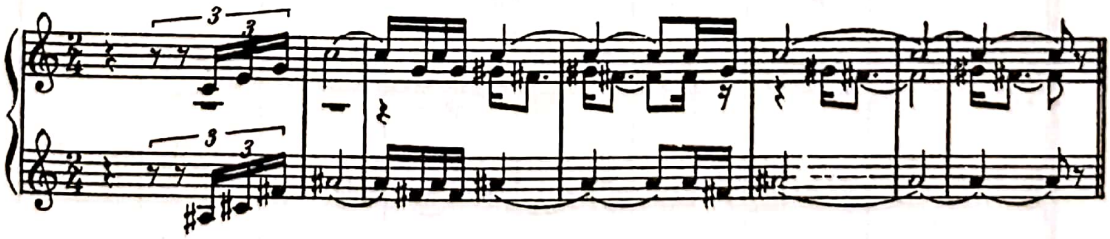
Darius Milhaud — LES CHOÉPHORES



Cu autorizaţia acordată de *Boosey & Hawkes — Music Publishers Limited* — London, editori proprietari.

Vocea I = tonalitatea *do major ;* vocea II = tonalitatea *mi major.*

Igor Stravinski — PETRUŞKA



Cu autorizaţia acordată de *Heugel & Cie* — Paris, editori proprietari pentru toate ţările.

Vocea I = tonalitatea *do major ;* vocea II şi III = tonalitatea *fa diez major.*

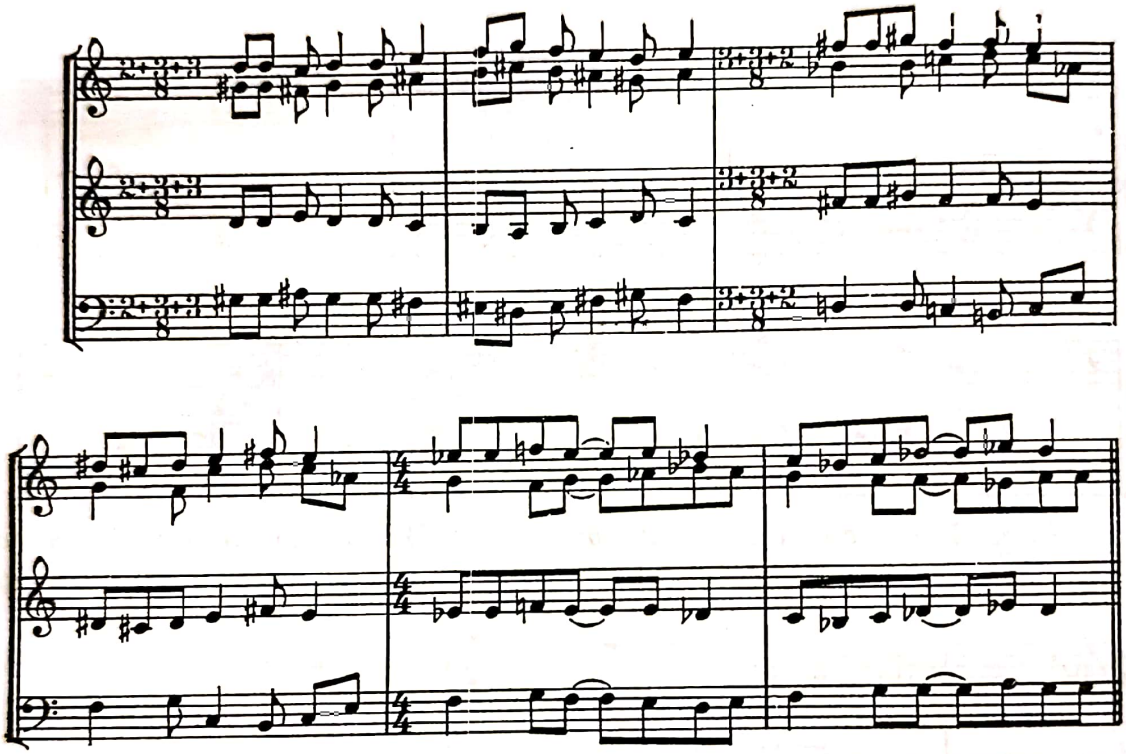
Scanned with OKEN Scanner

Suprapunerile de tonalităţi diatonice — cum sînt cele de mai sus — produc un efect distinct al etajării sistemelor respective, avînd un sens emotiv sau altul, în funcţie de conţinutul operei de artă.

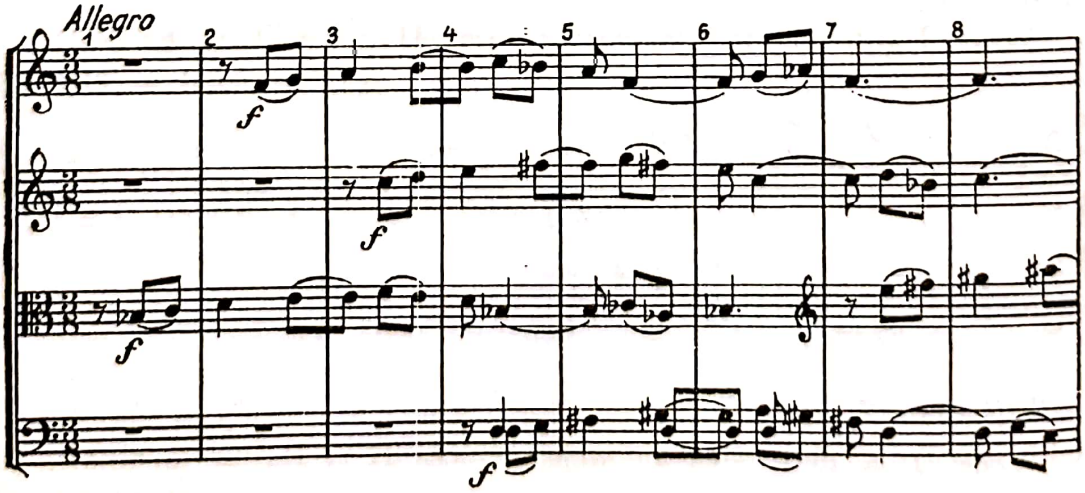
Spre deosebire de acestea însă, suprapunerile de tonalităţi intens cromatizate — cum sînt cele integrate descrise deja — produc mai mult un efect vecin cu atonalitatea.

Exemple din literatură pe bază *polimodală*

Roman Vlad — COLINDĂ DIN TRANSILVANIA

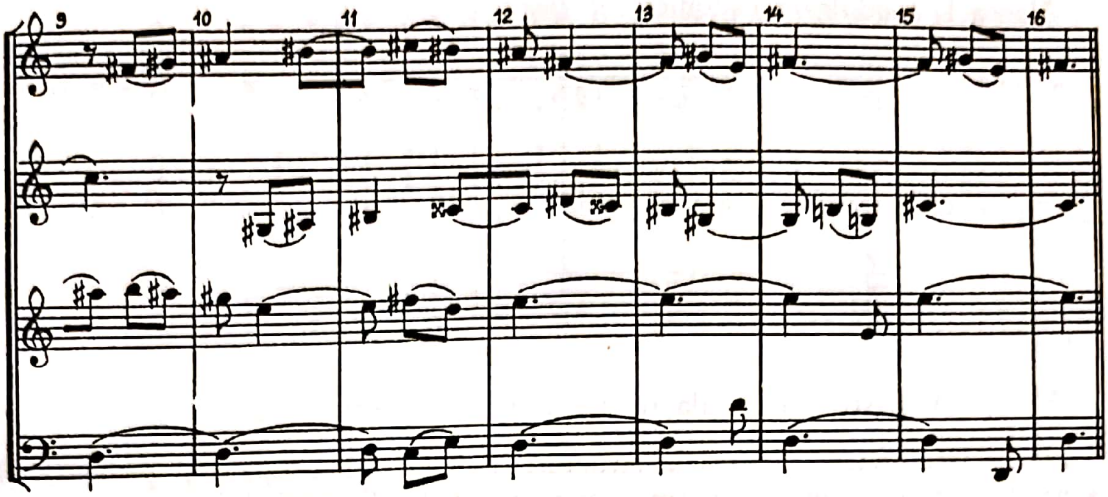


Béla Bartók — CVARTETUL PENTRU COARDE Nr. 3



© 2025. GRAFOART

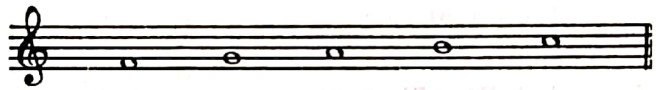
Scanned with OKEN Scanner



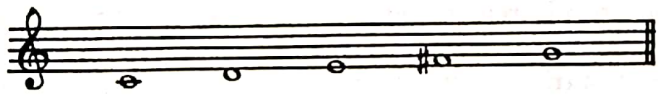
În acest din urmă exemplu, fiecare voce se desfăşoară pe structuri modale lidico-mixolidice realizate mereu pe altă tonică.

Analiza primelor 8 măsuri (1—8)

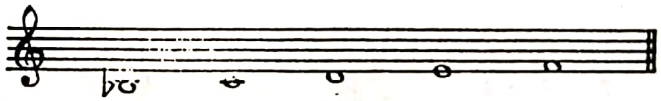
Vocea I = tonica pe sunetul *fa*



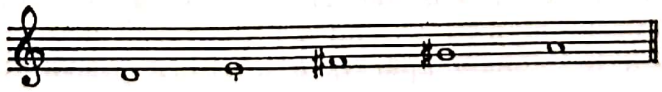
Vocea II = tonica pe sunetul *do*



Vocea III = tonica pe sunetul *si bemol*



Vocea IV = tonica pe sunetul *re*

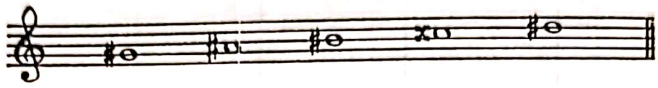


Analiza celorlalte 8 măsuri (9—16)

Vocea I modulează la tonica *fa diez*

Scanned with OKEN Scanner

Vocea II modulează la tonica *sol diez*



Vocea III modulează la tonica *mi*

Vocea IV păstrează pedala *re*

În această parte a lucrării, structura modală lidică apare şi pe verticală, în alegerea tonicilor pentru fiecare voce : *re, mi, fa diez, sol diez.*

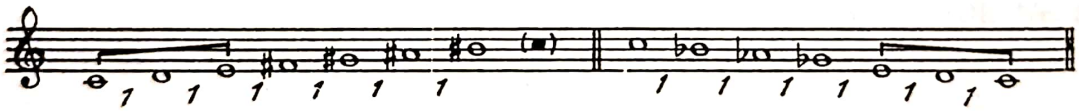
Ca o dezvoltare maximă a procedeelor tono-modale, înregistrăm utilizarea unor *macromodulaţii,* prin care înţelegem trecerile de la un mare grup politonal la alt grup politonal, sau de la un mare grup polimodal la alt grup polimodal, cum întîlnim la unii compozitori contemporani.

Este încă o dovadă a lărgirii extreme a conceptului tono-modal prin chiar procedeele altădată clasice şi, totodată, o confirmare a mersului dialectic spre noi mijloace de lucru — ca o supremă lege a progresului oricărei arte şi oricărui domeniu.

C. SISTEMUL HEXATONAL (SCARA PRIN TONURI)

Unul din primele sisteme componistice care pune radical în cumpănă relaţiile bazate pe gravitarea sunetelor spre un centru (tonică) îl constituie sistemul *hexatonal,* al cărui material sonor, aşezat în scară, realizează o succesiune numai prin tonuri.

Un astfel de sistem — lipsit complet de semitonuri — se obţine prin divizarea octavei în 6 intervale egale (tonuri egal temperate) [1] :



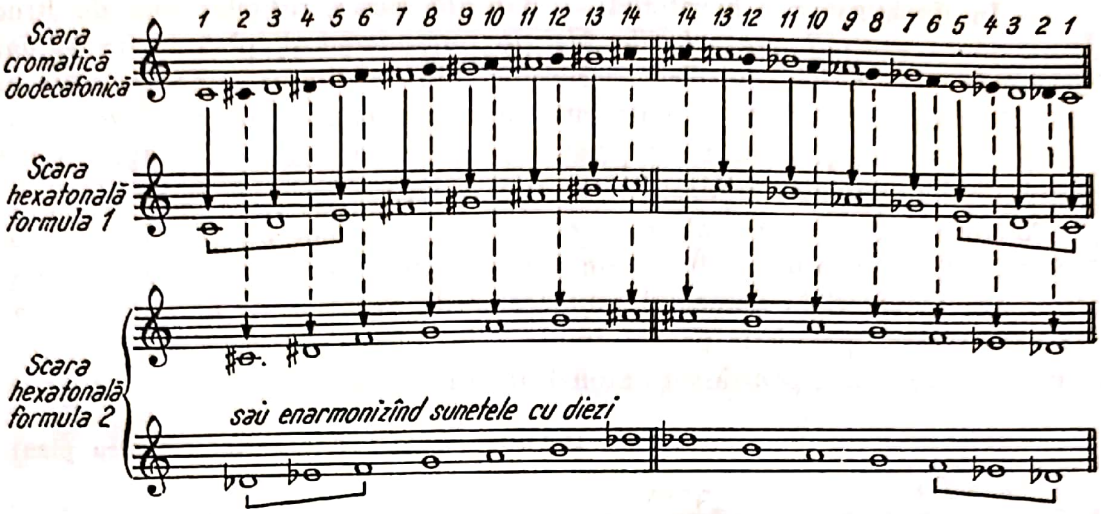
Fiind alcătuit din 6 tonuri egal temperate, întregul sistem devine implicit temperat, permiţînd utilizarea enarmoniei absolute chiar şi pe plan funcţional (un sunet poate înlocui în mod absolut pe enarmonicul său), ceea ce explică faptul că în creaţia hexatonală apar dese înlocuiri (tranziţii) enarmonice atît în melodie, cît şi în armonie.

Baza teoretică a sistemului hexatonal rezidă în scara cromatică dodecafonică, provenind fie din elementele impare ale acesteia (1—3—5—7—9—11—13), fie din cele pare (2—4—6—8—10—12—14), astfel :

[1] Ca ortografie, în urcare se întrebuinţează alteraţii expansive, iar în coborîre cele depresive.

© 2025. GRAFOART

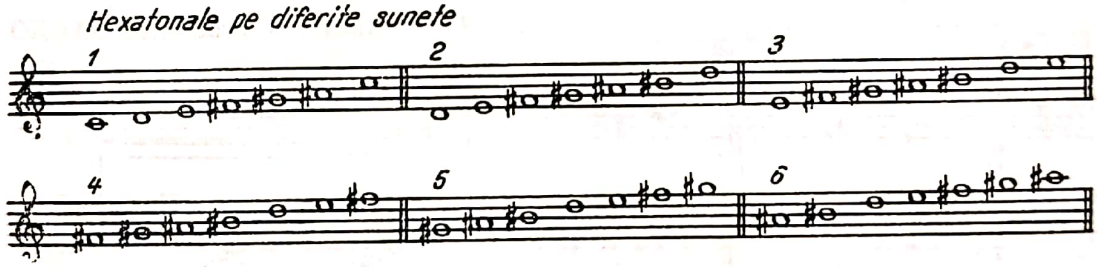
Scanned with OKEN Scanner



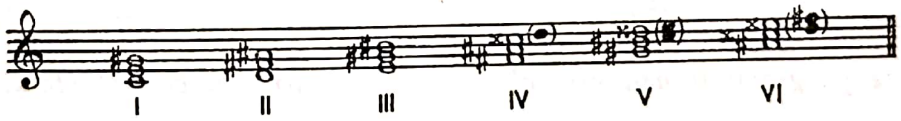
Succesiunea numai prin tonuri a sunetelor în sistem — deci absenţa totală a semitonurilor, care sînt intervale cu atracţii şi rezolvări specific tonale — aduce schimbări radicale în teoria clasică a tonalităţii.

— Uniformizarea ordinei interioare a sunetelor (succesiunei numai prin tonuri) anihilează majorul şi minorul tonal — ca şi orice alte structuri modale.

— Fiecare sunet component al sistemului se tratează egal pe plan funcţional (de fapt nu se mai face vreo referire la ierarhia funcţională), deci poate servi drept tonică, obţinîndu-se astfel 6 variante posibile ale scării : [1]



— Pe toate treptele scării hexatonale se formează numai acorduri (trisonuri) mărite :



— Procesul modulatoriu — în sensurile şi cu aplicaţiile lui tono-modale — nu se mai poate realiza în condiţiile creaţiei hexatonale, fiind înlocuit aici prin operaţiuni de transpunere a sistemului pe oricare din sunetele scării cromatice, procedeu de care va beneficia din plin creaţia atonală :

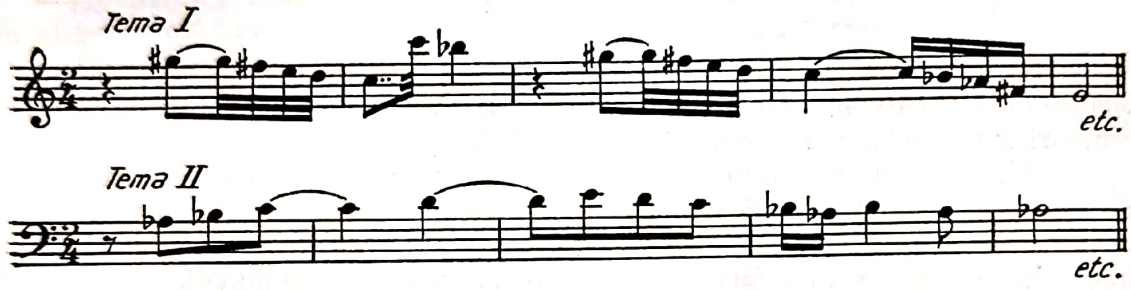
[1] Variantele apar numai în scris (notaţie), întrucît auditiv scara rămîne aceeaşi, putînd fi deplasată pe orice sunet din succesiunea cromatică.

Scanned with OKEN Scanner

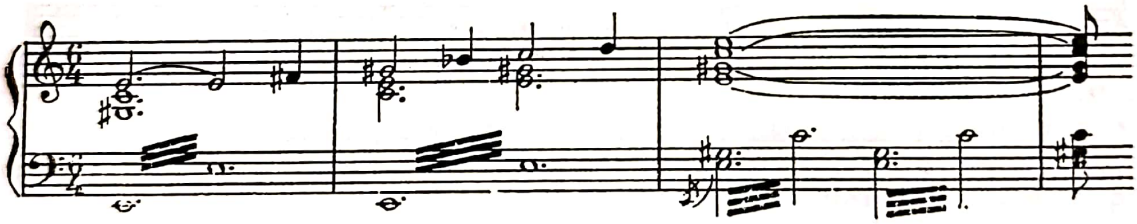
— În final, sistemul hexatonal — datorită caracteristicilor sale de structură — aduce *neutralizarea relaţiilor de tip tono-modal* şi, pînă la urmă, *anihilarea funcţionalităţilor muzicale* decurgînd din gravitarea sunetelor spre un centru. Pe plan componistic, el reprezintă puternica replică dată de către Claude Debussy — precum şi de alţi compozitori ai secolului XX — relaţiilor tonale ajunse la limita extremă a utilizării şi practicării lor.

Posedînd forme structurale care contrastează evident cu cele tono-modale clasice şi mînuită cu atîta ingeniozitate şi inventivitate de către Debussy — unul dintre marii inovatori în domeniul mijloacelor de expresie ale muzicii —, scara hexatonală creează premisele pentru trecerea la sisteme non-gravitaţionale, fiind socotită, nu fără temei, poartă spre atonalism şi dodecafonism.

Claude Debussy — VOILES (Preludii pentru pian)



N. A. Rimsky-Korsakov — SADKO



*

Sinteză tono-modală a sistemelor intonaţionale bazate pe gravitaţiunea sunetelor spre un centru funcţional (tonică)

Înainte de tratarea sistemelor muzicale atonale (non-gravitaţionale), este necesar să prezentăm sub forma unei sinteze tono-modale principalele sisteme intonaţionale utilizate în creaţia populară şi cultă a căror caracteristică fundamentală, cu excepţia scării prin tonuri, o constituie convergenţa sunetelor spre un centru polarizator (tonica) — element determinant al formelor structurale melodice şi armonice, al sistemelor de funcţiuni şi al însuşi caracterului operelor de artă create după aceste principii.

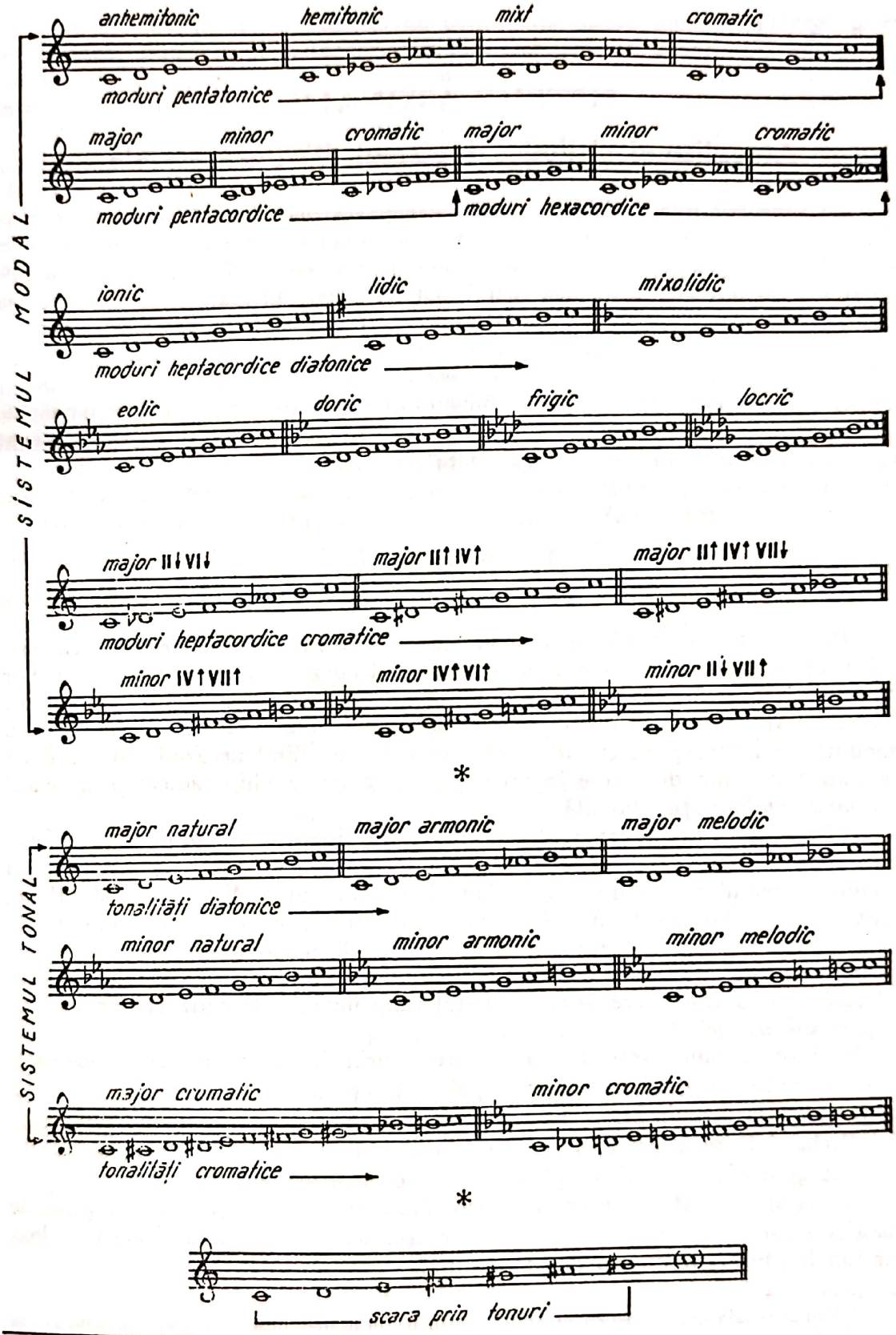
Ele reflectă, pe cale abstractă, sistemele structurale melodice şi armonice utilizate în creaţie înainte de apariţia, în secolul nostru, a acelor sisteme conduse de principii non-gravitaţionale sau de altă substanţă.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

TABLOU SINOPTIC

Cuprinzînd sisteme intonaţionale ale căror sunete converg spre un centru sonor determinat (constituire pe tonica *do*) [1]



[1] În tabel nu sînt trecute modurile extra-europene cu structuri microtonice. De asemenea, nu apar modurile antice şi medievale ce se cuprind ca structură în modurile populare diatonice şi cromatice. Scara hexatonală — ale cărei sunete nu gravitează spre un centru — este menţionată totuşi în tabel, întrucît face legătura cu sistemele atonale ce urmează a fi expuse în continuare.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Cap. XVII

SISTEME ATONALE

Atonalismul şi dodecafonismul. Tehnica serială

„Adesea, atunci cînd simt că este necesar, folosesc în muzica mea procedeele atonalismului, aşa cum le-am învăţat de la profesorul meu, marele Prokofiev. După părerea mea, compozitorul trebuie să cunoască tot ceea ce există în domeniul limbajului muzical şi poate să folosească orice mijloc, atunci cînd concepţia artistică i-o cere.

Antiartistic mi se pare a fi cînd se urmăreşte aplicarea unilaterală, ca scop în sine, a acestor procedee".

DMITRI ŞOSTACOVICI

1 Generalităţi

Atonalismul constituie o tehnică specială componistică, ce se caracterizează prin negarea şi evitarea oricăror relaţii decurgînd din centrarea sunetelor spre o tonică şi din ierarhizarea lor funcţională după acest criteriu. Drept urmare, se ajunge la dezintegrarea cîmpului funcţional tono-modal, tonalitatea şi modurile, cu preceptele şi funcţiunile lor aferente, fiind decăzute din rolul pe care l-au avut timp de secole în creaţie şi înlocuite în chip radical prin relaţii de *imponderabilitate funcţională.*

Afirmarea şi promovarea atonalismului, ca sistem componistic clar definit, se produce prin creaţia lui Arnold Schönberg (1874—1951), promotorul şi iniţiatorul sistemului, precum şi a elevilor săi vestiţi, Anton Webern (1883—1945) şi Alban Berg (1885—1935), împreună constituind ceea ce se cunoaşte în istoria creaţiei universale drept cea de a doua şcoală de compoziţie de la Viena. [1]

Apariţia atonalismului în muzică se produce în al doilea deceniu al secolului XX, dar ea fusese pregătită cu destul timp înainte, de către creaţia romantică şi postromantică.

În fapt, drumul spre atonalism trece prin lucrările în genul poemelor simfonice scrise de Berlioz şi Liszt, apoi prin creaţia intens cromatizată a lui Richard Wagner (amintim în special rolul operei *Tristan şi Isolda*) sau aceea a lui Richard Strauss, cu *Electra* şi poemele sale simfonice, în care tonalitatea se resimte greu afectată, atît pe plan melodic, cît şi armonic.

Lucrările lui Max Reger şi Anton Buckner, precum şi cele compuse de Prokofiev şi Skriabin se înscriu de asemenea pe aceeaşi linie a împingerii mijloacelor tonale pînă la limita lor cu atonalismul.

---

[1] Prima şcoală componistică vieneză, cu efecte mult mai puternice decît aceasta — se ştie —, a fost reprezentată de Mozart, Haydn şi Beethoven, promotorii clasicismului muzical.

© 2025. GRAFOART

Pe de altă parte, la punctul de confluenţă dintre tonalitate şi atonalitate se situează, puternic şi hotărîtor, Claude Debussy, cu sonorităţile sui generis ale sistemului său prin tonuri (scara hexatonală), a cărui influenţă în dezvoltarea mijloacelor de expresie ale secolului XX a fost de-a dreptul covîrşitoare.

Dar chiar în creaţia lui Arnold Schönberg, întemeietorul atonalismului, are loc mai întîi un proces de interferenţă a mijloacelor tonale cu cele atonale, observat în primele sale 22 de opusuri, în care se cuprind lucrări importante ca : *Erwartung, Die glückliche Hand,* un *Peleas şi Melisanda* conceput ca poem simfonic, lieduri, diferite piese pentru instrumente şi muzică de cameră, vestitul *Pierrot lunaire* şi altele. În toate acestea, nu se poate vorbi de o indepărtare radicală de tonalitate, ale cărei principii mai sînt încă păstrate de compozitor (în special centrarea şi gravitarea spre o tonică).

Atonalismul schönbergian capătă însă contur precis şi se supune unei prime organizări începînd cu lucrarea ce poartă număr de opus 23, *Fünf Klavierstücke,* după care compozitorul rămîne consecvent sistemului pe care l-a iniţiat, punîndu-se total în slujba lui.

Din cîmpul teoretic, atonalismului i se sugerează, în acest timp, o superorganizare a materialului sonor prin mijloace matematice (raţionale) propagate de alţi adepţi ai sistemului, ca : Joseph Mathias Hauer, prin lucrarea *Zwölftontechnik,* şi Herbert Eimert, cu *Atonale Musiklehre.*

Pe plan melodic, dacă se utilizează toate posibilităţile — demonstrează Hauer —, un compozitor dispune de un număr de 479 001 600 [1] soluţii rezultînd din relaţia matematică a celor 12 sunete ale scării cromatice, astfel :

$$1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 \times 6 \times 7 \times 8 \times 9 \times 10 \times 11 \times 12 = 479001600$$

Pe plan armonic, din combinaţiile celor 12 sunete — constată acelaşi autor — se pot obţine, numai în cadrul octavei, acordurile următoare [2] :

55	acorduri	de	3 sunete
165	„	„	4 sunete
330	„	„	5 sunete
462	„	„	6 sunete
462	„	„	7 sunete
330	„	„	8 sunete
165	„	„	9 sunete
55	„	„	10 sunete
11	„	„	11 sunete
1	acord	„	12 sunete (totalul cromatic)

Dacă ar utiliza şi sunetele ce depăşesc cadrul octavei, compozitorul s-ar afla în faţa a milioane de posibilităţi de a combina sonorităţile în opera sa.

Dintr-o asemenea ispititoare şi ademenitoare statistică a posibilităţilor, atonalismul va trage desigur foloase, dar pînă la urmă va ajunge le un *determinism* şi *constructivism* prin care vor fi dirijate şi controlate sever — după calcule şi metode matematice — toate compartimentele procesului de creaţie.

---

[1] *Meyers Handbuch über din Musik,* Bibliographisches Institut — Mannheim, Allgemeine Verlag, op. cit., pag. 81.

[2] Ibidem, pag. 80.

2 Principii teoretice atonale şi dodecafonice. Tehnica serială

În funcţie de mijloacele folosite, distingem două principale forme de manifestare ale atonalismului : *atonalismul liber (spontan)* şi *dodecafonismul serial.*

1. *Atonalismul* în prima sa fază se numeşte *liber (spontan),* întrucît foloseşte modalităţi oarecum anarhice — neîngrădite de legi componistice precise —, cu scopul numai de a se evita şi anihila orice raport de esenţă tonală.

În acest sens, atonalismul spontan se serveşte în lucru de următoarele principii fundamentale :

— Singura realitate, în noianul de sisteme sonore, o constituie gama cromatică cu cele 12 sunete egal temperate, ce va alimenta cu energie şi potenţe expresive atonalismul din această fază.

— Enarmonia se utilizează frecvent pentru a reprezenta eterografic (*do diez = re bemol ; fa diez = sol bemol* etc.) toate cele 12 puncte de intonaţie din scara cromatică.

— Se renunţă la criteriul centrării sunetelor spre o tonică şi la orice fel de ierarhizare funcţională a acestora. Fiecare sunet este conceput acum separat şi în afara vreunui gen de relaţii funcţionale cu celelalte, de unde tratamentul egal ce se administrează oricărui sunet, atît în melodie, cît şi în armonie.

— Relaţia consonanţă-disonanţă din teoria clasică a intervalelor şi din practica armoniei tonale devine caducă. Disonanţele se emancipează pînă la egalitatea de tratament cu consonanţele. Se preferă totuşi — atît în melodie, cît şi în armonie — anumite intervale „neuzate" pe plan expresiv în tonalitate, cum sînt : secunda mică, septima mare, nona mică şi tritonul.

— Intervalele cu profunde implicaţii tono-modale, cum sînt cvintele şi cvartele perfecte, terţele şi sextele mari şi mici, se admit în discursul muzical numai ca excepţie, deci cu restricţii care să nu amintească în niciun fel de *importanţa lor funcţională* avută mai înainte.

— În ritmică şi metrică se evită elementele care ar sugera simetria mişcării, utilizîndu-se în acest scop formulele ritmice excepţionale (duolete, triolete, cvartolete, cvintolete etc.) suprapuse pe o ritmică normală. Sînt dorite, de asemenea, schimbările frecvente ale măsurilor.

— Se preferă dezvoltarea atematică şi — implicit — spargerea oricăror forme de construcţie, lucrîndu-se mai mult pe bază variaţională — contrapunctică.

Pe scurt, atonalismul spontan, în forma sa anarhică, transformă procedeul evitării raporturilor tono-modale într-o tehnică de bază — şi totodată într-un crez estetic — cu care va lucra un timp, pînă la noul stadiu de evoluţie : *dodecafonismul serial.*

Într-adevăr, numai simpla evitare a raporturilor tono-modale nu era suficientă pentru a impune atonalismul ca sistem de lucru în cîmpul creaţiei şi a-l scoate din rîndul unor procedee locale şi personale, chiar dacă acestea erau mînuite de un gînditor şi reformator al mijloacelor de valoarea lui Arnold Schönberg. De aceea, în faza următoare, atonalismul îşi fixează legi proprii de compoziţie, care iau, la Schönberg, forma seriei de 12 sunete (dodecafonică), iar ulterior, la Webern şi Berg, pe aceea a seriei condensate — alcătuită din mai puţine sunete.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

2. *Dodecafonismul* constituie o tehnică specială de lucru în compoziţie, folosind cele 12 sunete ale scării cromatice după *procedee seriale.*

Seria este o formulă (unitate) componistică strict determinată — înlocuind tema muzicală — ce se organizează atît în interior, deci ca structură, cît şi în desfăşurare, după *principiul non-repetării :* un acelaşi sunet nu poate reapărea decît după ce au fost epuizate celelalte din alcătuirea seriei respective, ordinea de apariţie — ca de altfel însăşi structura seriei — urmînd a fi aleasă de compozitor.

Lucrul cu seria dodecafonică se desfăşoară, în principal, după procedeele variaţionale din contrapunctul clasic, distingîndu-se *patru feluri de serii,* ce au primit şi ele denumirea de „moduri" :

a) seria de bază (*Grundreihe* — prescurtat G) ;

b) răsturnarea seriei de bază (*Umkehrung* — prescurtat U) ;

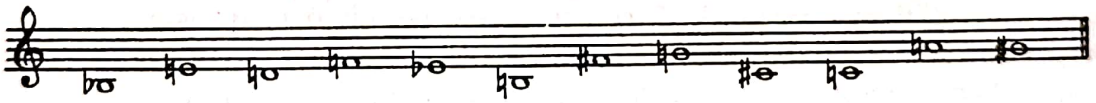
c) inversarea seriei de bază sau racul (*Krebsform* — prescurtat K) ;

d) răsturnarea racului (*Krebs-Umkehrung* — prescurtat KU).

Vom exemplifica, în cele ce urmează, fiecare din „modurile" seriale de mai sus, extrăgîndu-le din lucrarea *Variaţiuni pentru orchestră, op. 31* de Arnold Schönberg.

a) *Seria de bază* (G) cuprinde, în cazul de mai sus, toate cele 12 sunete — utilizîndu-se şi enarmonia — într-o ordine aleasă de compozitor (se va observa cu atenţie structura intervalică, pentru a putea fi urmărite prefacerile intervenite în operaţiunile următoare) :

b) *Seria răsturnată* (U) aduce toate intervalele seriei de bază în direcţie opusă : intervalul suitor din *G* devine coborîtor în *U,* şi invers (se utilizează de asemenea, enarmonia) :



c) *Racul* (K) prezintă seria de bază (G) în ordine inversă — de la dreapta spre stînga :

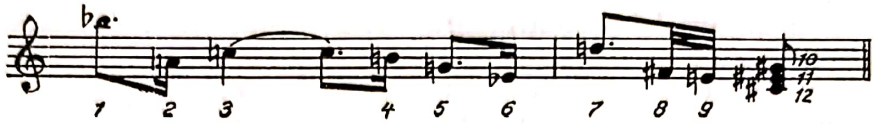
d) *Seria răsturnată a racului* (KU) aduce toate intervalele seriei K în direcţie opusă : intervalul coborîtor din seria *K* devine suitor în seria *KU,* şi invers. Ea este, în acelaşi timp, inversarea seriei *U* (prezintă sunetele acesteia de la dreapta spre stînga) :

Scanned with OKEN Scanner

Seria poate fi nu numai lineară (melodică sau polifonică), ci şi verticală (armonică), mergîndu-se pînă la acordul serial integral de 12 sunete (totalul cromatic).

Sînt cazuri cînd seria se configurează pe amîndouă planurile, începe în melodie şi se continuă în armonie :

W. Fortner — Fantasie ÜBER B-A-C-H

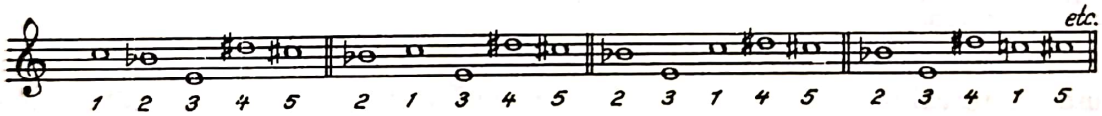


Ceea ce caracterizează seria dodecafonică utilizată de Schönberg este tratarea ei prin procedee puternic cauzale, transformînd-o într-o *ultratemă* a compoziţiei. La Webern şi Berg — precum şi la urmaşii acestora —, seria apare mult mai condensată, prin spargerea în fragmente a seriei mari de 12 sunete, obţinîndu-se astfel mai multe posibilităţi şi o mai mare supleţe şi mobilitate în lucru.

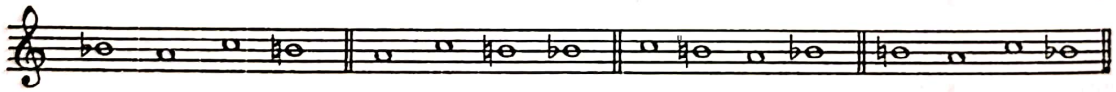
Seria astfel concepută îşi pierde caracterul tematic, şi devine un principiu *coordonator unic*, prin care se organizează în mod complex materialul sonor al operei de artă, utilizîndu-se şi alte mijloace de travaliu.

a) *Transpunerea seriei* pe toate cele 12 sunete ale scării cromatice, aducînd schimbarea axei înălţimilor (analoagă cu modulaţia în tonalitate). Dacă se utilizează cele 4 procedee de lucru descrise mai sus (G, U, K, KU), se obţine un număr de 48 de forme seriale (4 × 12 = 48).

b) *Permutarea termenilor* — operaţiune prin care sunetele îşi schimbă între ele locul pe care-l au în serie :

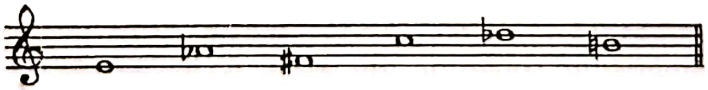


c) *Rotaţia* — procedeu prin care o serie oarecare se descompune în grupe şi unităţi mai mici (3—5 sunete), care permit o construcţie în jurul lor înseşi ca structură intervalică :



d) *Interpolarea* — operaţiune care constă în introducerea între sunetele tuturor intervalelor seriei a altor sunete, cu condiţia respectării regulii nerepetării :

— seria de origine (6 sunete : *mi, la bemol, fa diez, do, re bemol, si*)



— interpolări înlăuntrul seriei

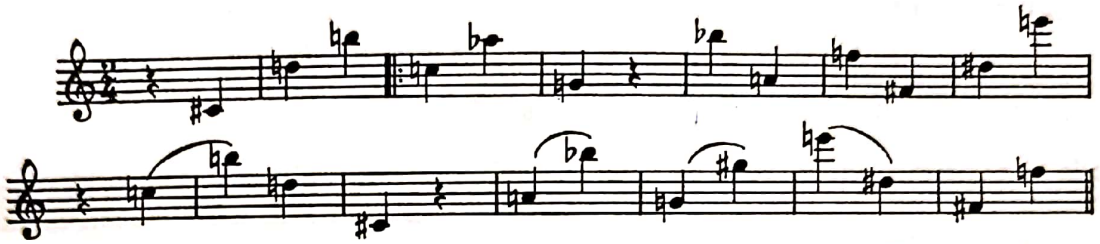
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

3. Configuraţia melodiei în lucrările atonale

Linia melodică — altădată de formă curbă, cupolată, uneori cvasi-rotundă, cum era configurată în clasicismul şi romantismul muzical — capătă în serialism o formă unghiulară (ascuţită), din cauza preferinţelor pentru salturi de intervale largi, folosindu-se frecvent trecerile de la un registru extrem la celălalt, al vocilor şi instrumentelor :

Anton Webern — CVARTET PENTRU COARDE



Cu autorizaţia acordată de *Universal Edition A.G.* — Wien, editor proprietar.

Pe de altă parte, în unele lucrări seriale scrise pentru orchestră, melodia apare fărămiţată şi descompusă în puncte sonore izolate, cîntate fiecare de alt instrument, procedeu întîlnit mai ales la Schönberg şi Webern şi numit, pentru caracterul său, *Klangfarbenmelodie* (melodie de timbruri).

Prin asemenea mijloace, firul melodic se ascunde şi mai mult în organizări componistice subtile şi de mare rafinament.

*

Tehnica serială, aşa cum fusese concepută de Schönberg, Webern şi Berg, privea numai lucrul cu *înălţimile sonore,* deci melodia, armonia şi polifonia.

Compozitorii de mai tîrziu, adepţi ai serialismului (Boulez, Messiaen, Pousseur, Nono, Stockhausen etc.), extind principiul la toţi parametrii muzicali : *durată, intensitate, timbru* etc., iar unele lucrări contemporane ajung la *serializarea absolută şi totală a mijloacelor muzicale,* oricare ar fi importanţa şi locul lor în creaţie (superorganizarea serială a muzicii).

Ca o reacţie, la antipodul serialismului condus de legi severe de construcţie şi de un determinism evident, se situează compoziţia *aleatorică*[1] (aleatorismul), avînd la bază dezvoltarea întîmplătoare a mijloacelor de expresie melodico-armonice, deci o muzică străbătută de principiul indeterminismului, despre care teoria, prin firea lucrurilor, nu are prea multe de spus.

Pe plan estetic, neajunsurile tehnicii seriale constau în a fi folosită ca scop în sine, în care caz n-ar mai răspunde unor cerinţe dictate de conţinutul expresiv al operei de artă.

Problema care se pune este, aşadar, ca tehnica serială — atrăgătoare prin varietatea soluţiilor ce oferă — să nu încătuşeze fantezia creatoare a compozitorului, locul ei luîndu-l procedeele combinatorii cu bază cvasi-matematică.

Poate de aceea în domeniul creaţiei seriale se cere mai mult talent şi ingeniozitate decît în lucrul cu mijloacele clasice, tradiţionale.

Schönberg, Webern şi Berg ne-au lăsat opere de artă valoroase, care au demonstrat că deţineau — deopotrivă — *spirit creator* pentru imaginile artistice realizate şi *spirit inventiv* pentru soluţiile seriale adoptate.

[1] În limba latină, *alea* = sorţ, zar, întîmplare.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Cap. XVIII

ALTE SISTEME INTONAŢIONALE ŞI PROCEDEE UTILIZATE ÎN CREAŢIA CONTEMPORANĂ

1. Moduri cu transpoziţie limitată

Mai înainte, Debussy şi Schönberg iniţiaseră utilizarea în operele lor a unor sisteme intonaţionale inventate de ei înşişi, primul lucrînd cu scara *hexatonală* (prin tonuri), iar celălalt cu *seria dodecafonică*.

În timpurile noastre, Olivier Messiaen — un alt inovator de seamă în domeniul mijloacelor de expresie — ajunge, de asemenea, la sisteme (moduri) proprii, prin care realizează, în chip ingenios, simbioza dintre mijloacele tonomodale şi cele seriale, făcînd astfel un mare pas pe linia sintetizării procedeelor de lucru cvasitradiţionale cu cele serial-dodecafonice.

În acest sens, Olivier Messiaen elaborează *teoria modurilor cu transpoziţie limitată* (domeniul înălţimilor sonore), a *modurilor de durate* (domeniul ritmului) şi a *modurilor de intensităţi* (domeniul dinamicii) — compunînd el însuşi opere pe baza acestor moduri. [1]

Meritul lucrărilor lui Messiaen constă în a fi extins practica şi teoria modală — aceasta din urmă într-un sens evoluat — la aproape toţi parametrii muzicali (ulterior şi timbrul a fost cuprins într-o organizare serial-modală).

Ce sînt modurile cu transpoziţie limitată ?

Cum singur le defineşte în lucrarea *Technique de mon langage musical,* [2] modurile cu transpoziţie limitată sînt organizări constituite din *grupe simetrice* de sunete mai mici decît octava (infraoctaviante) — parţial transpozabile —

[1] Modurile de durate şi intensităţi se tratează la capitolele cărora aparţin organic (a se vedea pag. 457).

[2] Messiaen, Olivier. *Technique de mon langage musical.* Paris, Editions Alphonse Leduc, 1944, p. 51.

© 2025. GRAFOART

ultimul sunet al fiecărui grup fiind tratat ca sunet comun cu primul din grupul următor.

Modurile sînt parţial transpozabile întrucît la un moment dat — după a 3-a, a 4-a, a 5-a etc. transpoziţie — ele repetă notele celor dinainte.

Numărul de transpoziţii posibile ale fiecărui mod este egal cu acela al semitonurilor ce conţine grupul modal respectiv.

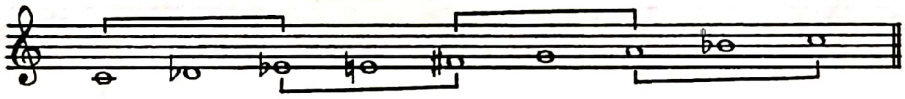
Valoarea şi noutatea adusă de modurile cu transpoziţie limitată în creaţie constă în faptul că ele procură ambianţa mai multor tonalităţi deodată (fără a fi politonalitate), compozitorul fiind liber să reliefeze una din tonalităţi sau să lase o impresie tonală flotantă [1].

Caracteristicile de structură ale modurilor cu transpoziţie limitată

Modul 1 se obţine prin divizarea octavei în *şase grupe simetrice* a cîte 2 sunete fiecare (identic cu scara hexatonală) :

Modul 2 provine din divizarea octavei în *patru grupe simetrice,* alcătuite fiecare din 3 sunete, în structura : jumătate ton, ton (1/2, 1). El este de trei ori transpozabil :

Transpoziţia 1

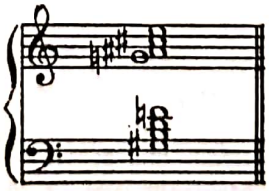


Transpoziţia 2

Transpoziţia 3

Transpoziţia 4 cade peste 1, 5 peste 2, 6 peste 3 etc. (se folosesc şi sunete enarmonice).

Acordul ce conţine toate sunetele modului (transpoziţia 2) :

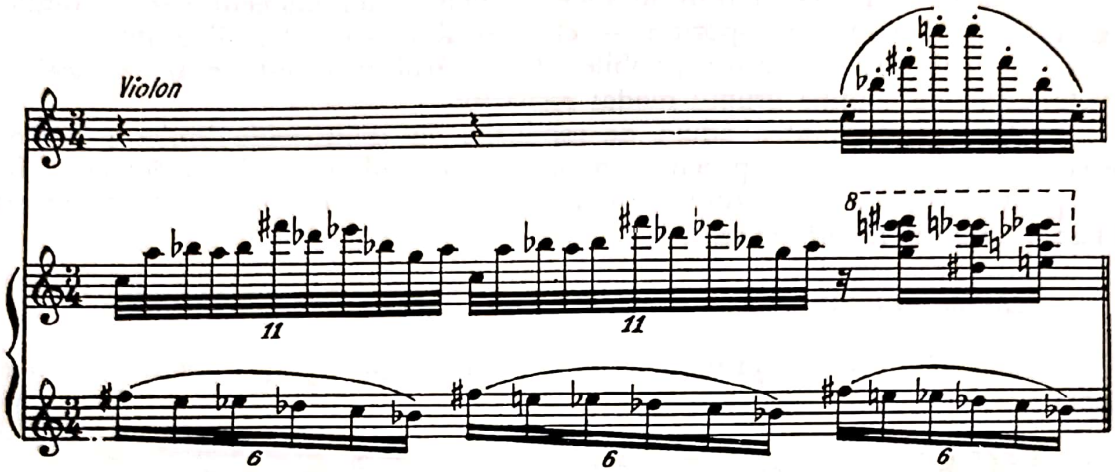


[1] Procedeul a fost preluat şi de compozitorii români contemporani.

Scanned with OKEN Scanner

Un exemplu din lucrările lui Messiaen scris în modul 2 — transpoziţia 1 :

FOUILLIS D'ARC-EN-CIEL POUR L'ANGE[1]



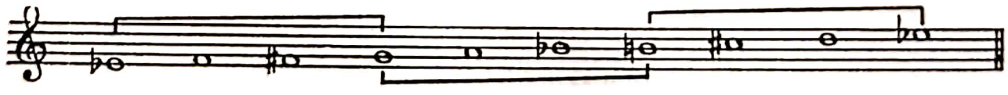
Modul 3 provine din divizarea octavei în *trei grupe simetrice* de 4 sunete fiecare, în structura : *ton, semiton, semiton* (1, 1/2, 1/2). El este de 4 ori transpozabil :

Transpoziţia 1

Transpoziţia 2

Transpoziţia 3

Transpoziţia 4



[1] Toate cele 10 exemple muzicale din acest capitol (XVIII) sînt extrase din lucrarea „Technique de mon Langage Musical", vol. 2, de Olivier Messiaen.

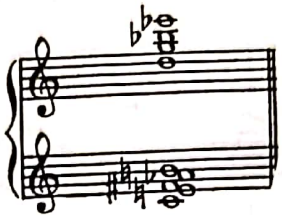
Copyright ALPHONSE LEDUC & Cie, editori proprietari pentru toate ţările.

© 2025. GRAFOART

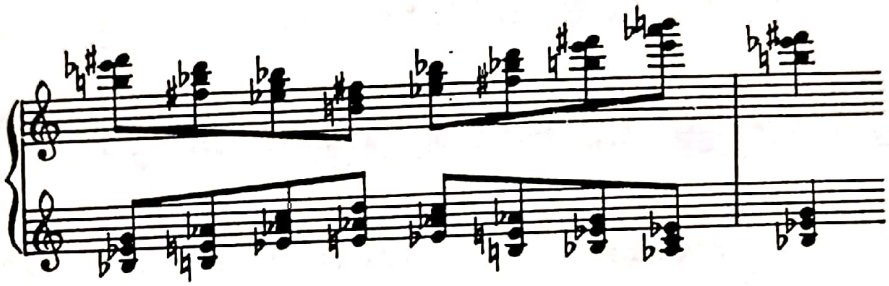
Scanned with OKEN Scanner

Transpoziţia 5 cade peste 1, 6 peste 2, 7 peste 3 etc.

Acordul ce conţine toate sunetele modului :



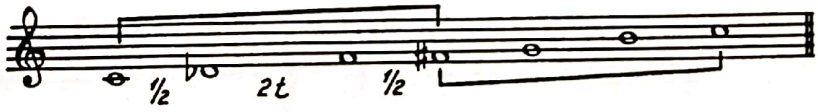
O formulă de cadenţă în mişcare contrară — transpoziţia 1 :



Începînd cu modul al patrulea, sistemele sînt alcătuite numai din două grupe simetrice, fiecare grupă fiind cuprinsă în cadrul unei cvarte mărite. Ele sînt de şase ori transpozabile.

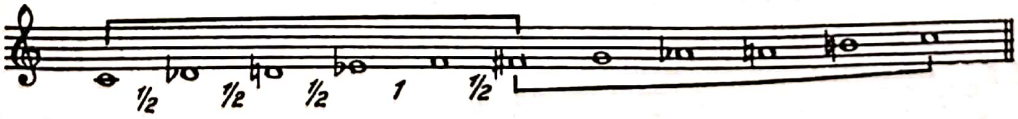
Modul 4 :

Modul 5 (aceeaşi scară minus 2 sunete) :



Modul 6 :

Modul 7 :



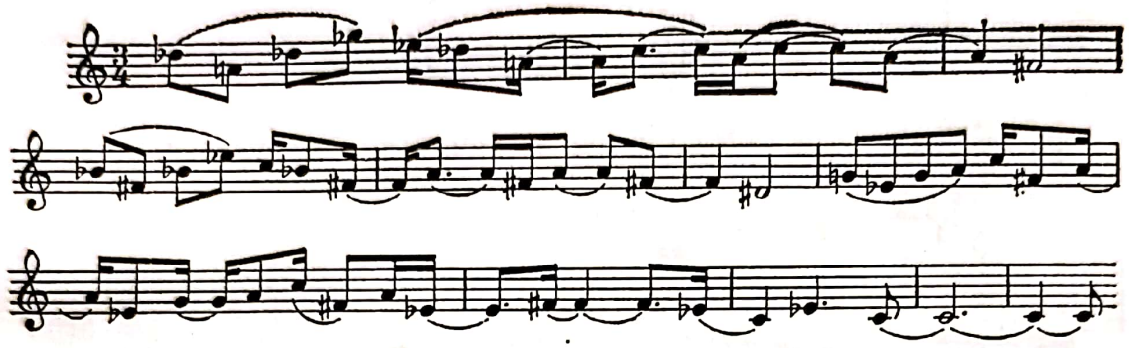
2. Modurile cu transpoziţie limitată şi raportul lor cu : tonalitatea, modurile clasice şi sistemele atonale

După cum s-a mai arătat, modurile cu transpoziţie limitată ne ţin în atmosfera mai multor tonalităţi deodată — fără să fie o politonalitate. Astfel,

modul 2 poate ezita între 4 tonalităţi : *do, mi bemol, fa diez* şi *la* (sunetele de început ale fiecărei grupe simetrice).

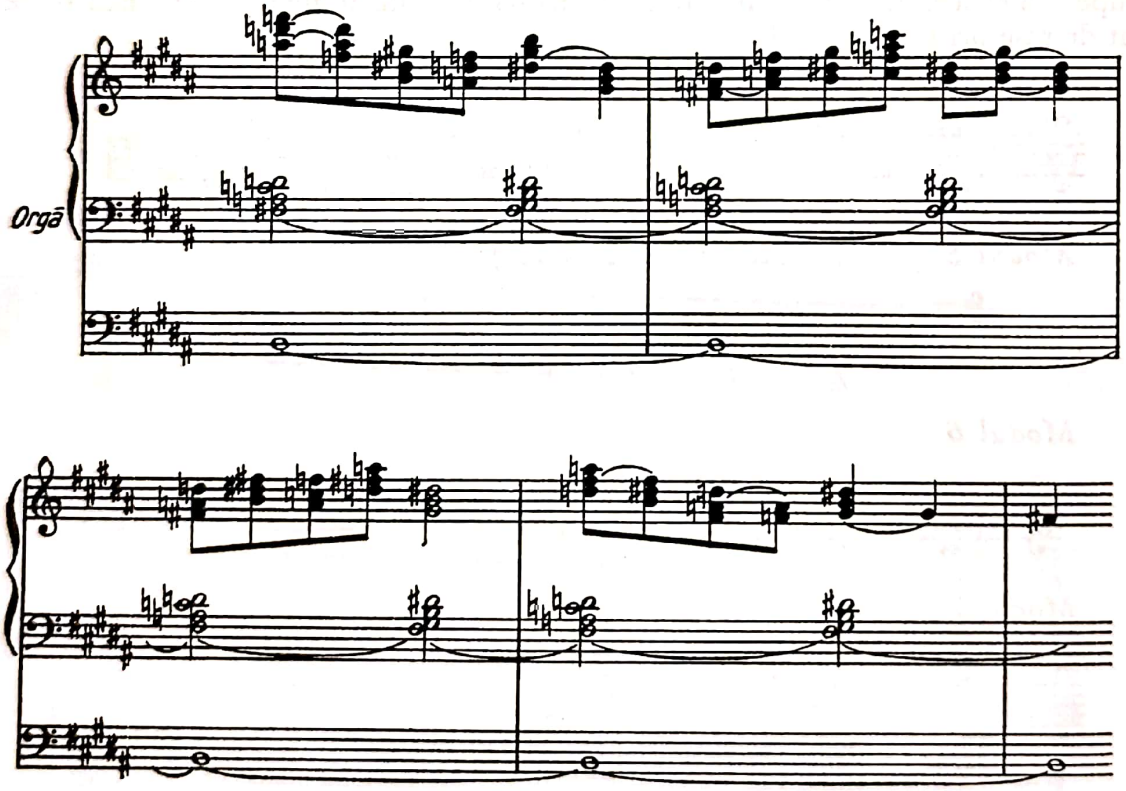
Un exemplu de utilizare a acestei indecizii tonale a modului 2 — transpoziţia 1 :

FOUILLIS D'ARC-EN-CIEL



Un exemplu de amestec a modului 2 — transpoziţia 3 — cu tonalitatea clasică *si major,* bine imprimată prin pedala de la bas şi utilizarea acordului treptei I a tonalităţii :

LES ENFANTS DE DIEU

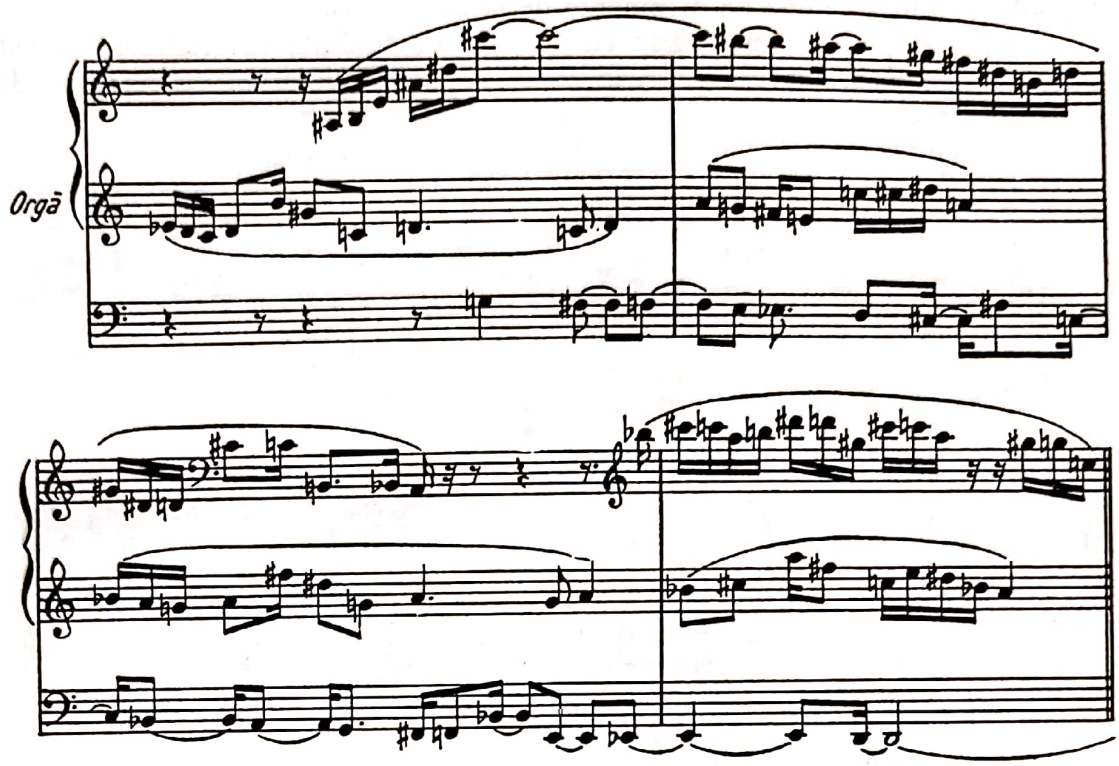


Modurile cu transpoziţie limitată se pot amesteca şi cu modurile clasice, după cum sînt posibile, de asemenea, amalgamările modurilor de transpoziţie limitată cu sistemele atonale, ca în exemplul următor, în care melodia principală (vocea intermediară) este scrisă în modul 2, iar anacruza (măsura 1), metacruza vocii superioare şi pedala de la bas sînt scrise în stilul atonal :

© 2025. GRAFOART

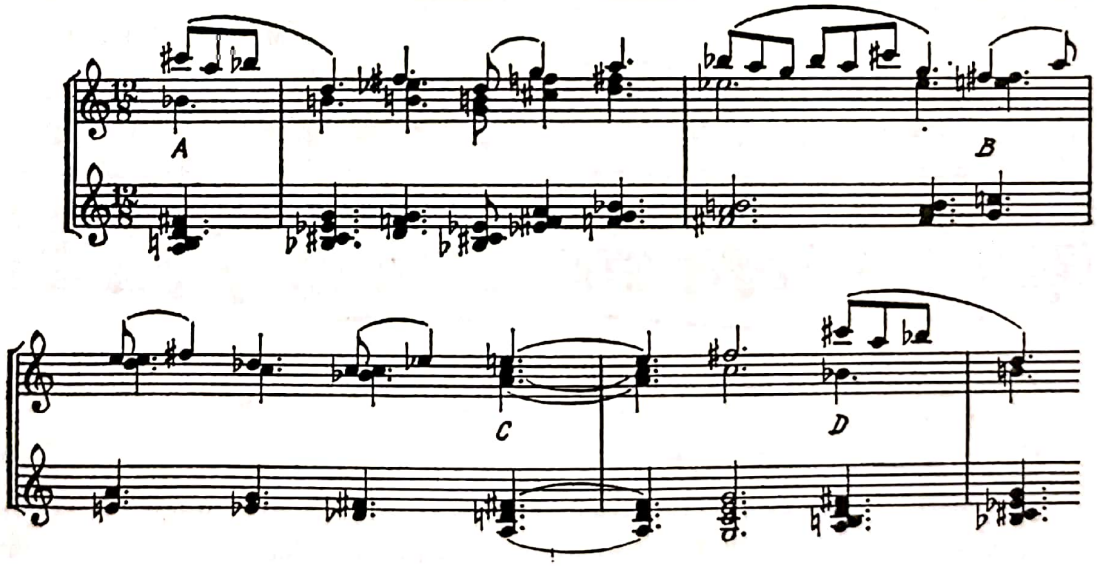
Scanned with OKEN Scanner

LE MYSTÈRE DE LA SAINTE TRINITÈ



Modurile cu transpoziţie limitată oferă şi posibilitatea modulaţiei de la un mod la altul, sau a unui mod prin el însuşi (modulaţia de la o transpoziţie la alta a modului) :

HYMNE AU SAINT-SACREMENT



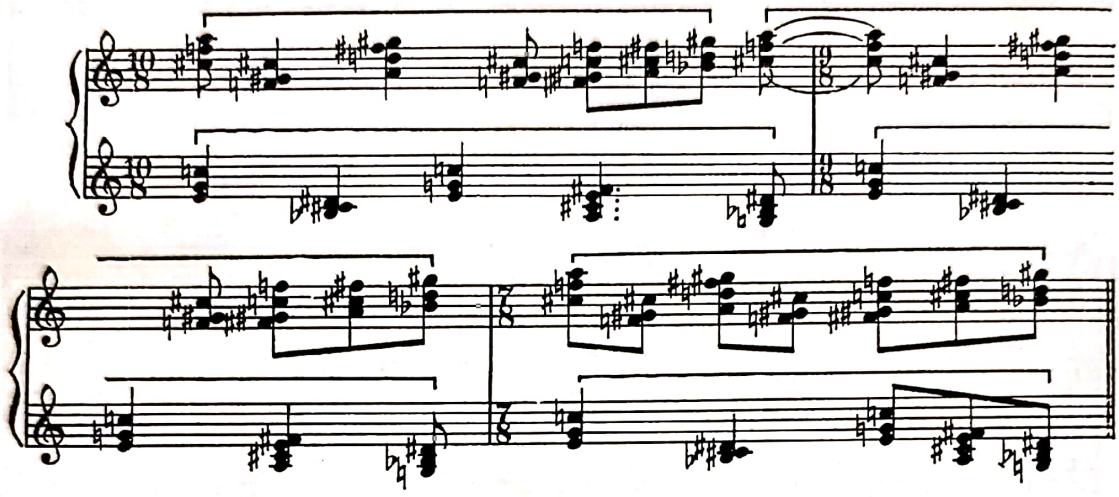
Modulaţiile realizate : A = modul 3 în transpoziţia 4
B = modul 2 în transpoziţia 1
C = tonalitate majoră
D = modul 3.

Impresia tonală generală : *sol major,* prin revenirea frecventă la tonica *sol* şi prin acordul de nonă de dominantă de la punctul C.

Prin suprapunerea modurilor cu transpoziţie limitată se realizează o *polimodalitate* specifică, precum şi înlănţuirea unei polimodalităţi cu alta (modulaţia polimodală).

Un exemplu de *polimodalitate* (modurile 3 şi 2 suprapuse) :

AMEN DES ETOILES

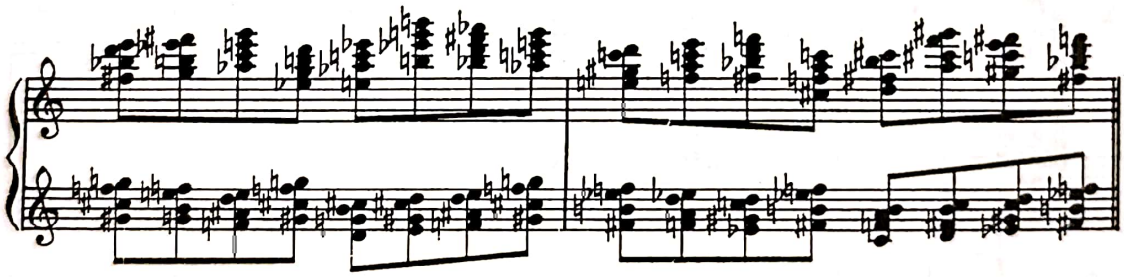


Portativul superior = repetarea unui fragment de 7 acorduri în modul 3 (transpoziţia 3).

Portativul inferior = repetarea unui fragment de 5 acorduri în modul 2 (transpoziţia 1).

Un exemplu de înlănţuire a unei polimodalităţi cu alta, realizîndu-se astfel *modulaţia polimodală* (macromodulaţia) :

AMEN DES ÉTOILES

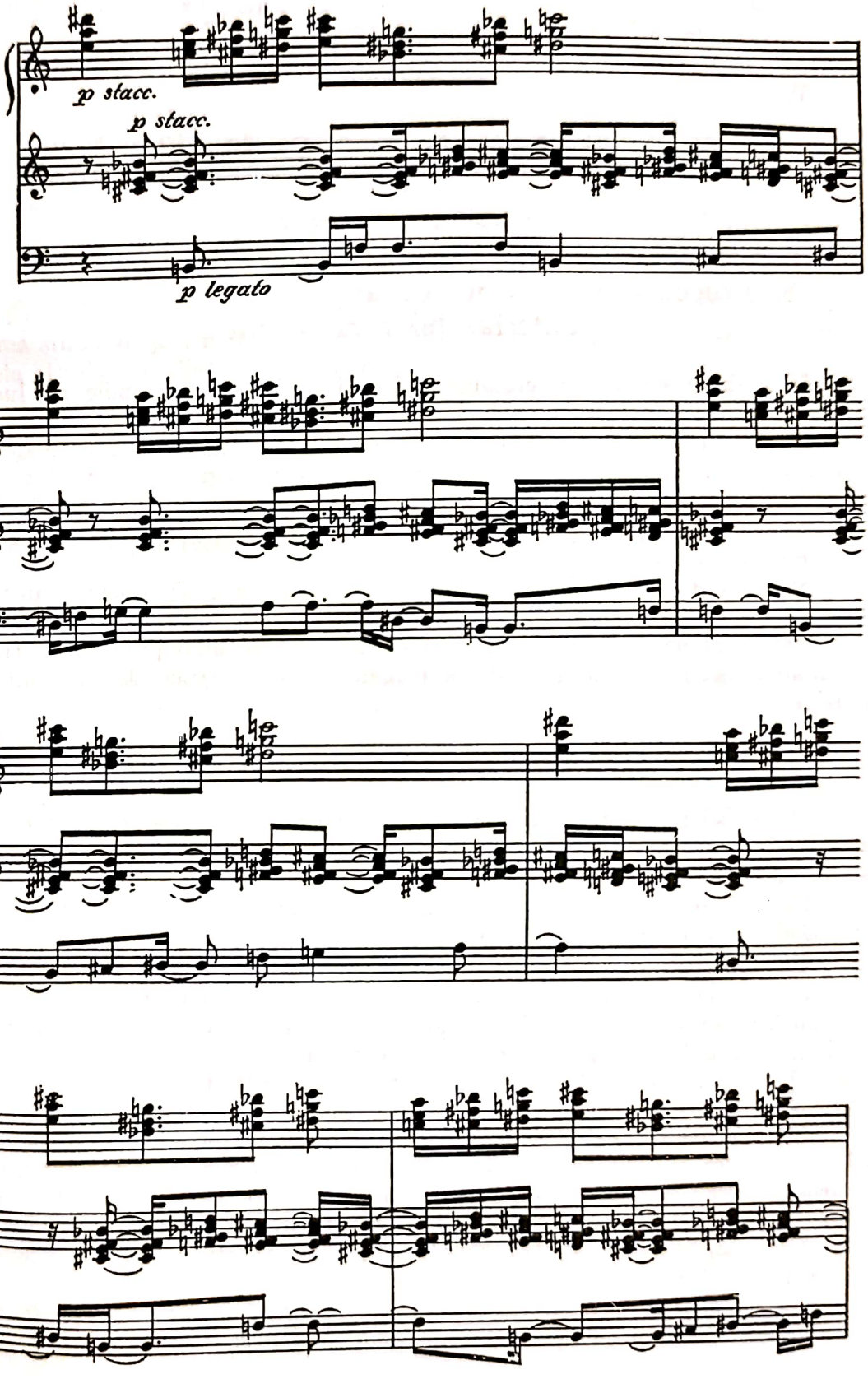


Portativul superior = modul 3 (tr. 1)
Portativul inferior = modul 2 (tr. 2)
De la măsura a 2-a, polimodalitatea se transpune cu 1 ton mai jos.

În sfîrşit, compozitorul utilizează îmbinări de *polimodalitate* cu cele de *poliritmie,* aducînd astfel tehnica modernă de compoziţie la o complexitate fără precedent. În exemplul de mai jos sînt suprapuse trei pedale ritmice — a doua fiind retrogradarea primei, iar a treia fiind non-retrogradabilă —, pe care le asociază cu polimodalitatea modului 2 (transpoziţia 1), modului 3 (transpoziţia 3) şi gama prin tonuri (modului 1) :

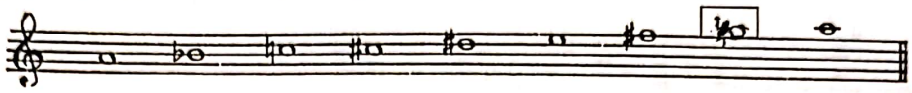
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

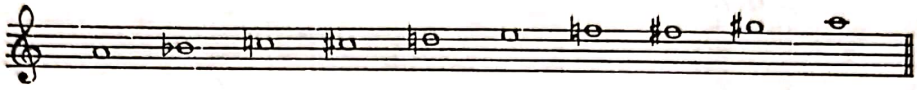


Scanned with OKEN Scanner

Portativul 1: modul 2 (transpoziţia 1)



Portativul 2 : modul 3 (transpoziţia 3)



Portativul 3 : gama hexatonală *(si, do diez, re diez, fa, sol, la)*

3. Procedee matematice de analizare şi organizare a materialului componistic

În ultimul timp, ştiinţele mtematice şi-au impus principiile de lucru în toate domeniile — inclusiv în artă — cu o forţă irezistibilă.

Domeniul muzicii n-a fost nici el ocolit, aşa încît metodele matematice s-au insinuat în operaţiuni destinate mai întîi muzicologiei — cum sînt cele de analizare şi sintetizare a fenomenului muzical — mergîndu-se apoi pînă la utilizarea lor chiar şi în procesul creaţiei, începutul fiind făcut mai înainte de către tehnica serială.

Sînt realităţi ale zilelor noastre, de care trebuie să ţinem seama dacă vrem să surprindem fenomenul muzical contemporan în toate aspectele sale. [1]

Printre altele, introducerea matematicii în studiul limbajului vorbit (lingvistica matematică) apropie şi mai mult metodele matematice de limbajul sonor (muzica).

Ce studiază şi care este obiectul lingvisticii matematice ?

„Lingvistica matematică studiază fenomenul de limbă cu mijloace matematice". [2] Obiectul său este deci limba (în muzică limbajul sonor), iar metoda este cea matematică.

Cunoscînd scopul şi obiectul lingvisticii matematice, deducem uşor legătura ei cu elementele limbajului sonor.

Cu ajutorul mijloacelor matematice, fenomenul artistic poate fi cercetat în structura sa supunîndu-l „comparării, analizei şi sintezei, abstractizării şi generalizării, în vederea degajării legităţilor ce se manifestă în cadrul lor, punerii în evidenţă a modului lor de întrebuinţare în operă, dezvăluirii multiplicităţii determinărilor a căror sinteză concretă explicită şi implicită este opera". [3]

---

[1] Teoria muzicii este datoare să consemneze asemenea consecinţe ale utilizării metodelor matematice în domeniul muzicii, cunoscînd că ele sînt larg răspîndite astăzi, mai ales în sfera analizelor fenomenului de creaţie. Adîncirea acestor metode (studiul nostru nu-şi propune un asemenea obiectiv) ţine însă de domeniul formelor şi al esteticii muzicale.

[2] Marcus, Solomon ; Nicolau, Edmond ; Stati, Sorin. *Introducere în lingvistica matematică,* Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1966, pag. 42.

[3] Ciocan, Dinu. *Rolul teoriei în procesul cunoaşterii muzicale.* Comunicare la sesiunea ştiinţifică a cadrelor didactice din Conservator, anul 1968.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

De altfel, pînă în prezent, aportul matematicii se dovedeşte a fi eficient mai mult în operaţiunile de analiză şi cunoaştere a fenomenului muzical, unde ea dă soluţii şi rezolvări convingătoare prin natura însăşi a acestei ştiinţe.

„Noi sîntem în prezenţa nu numai a unei analize matematice a tuturor componentelor muzicii, ci încă în prezenţa unei lărgiri considerabile a bazei sale materiale : instrumentele de muzică electronică, miracolul înregistrărilor, acustica sălilor, stereofonia, conducerea electronică, transcripţia grafică a sunetelor, lumina şi sunetul, crearea de timbruri prin impulsuri, generarea spaţiată a oscilaţiilor frecvenţei electro-magnetice, combinată apoi în proporţii variate, analiza matematică şi fizică a vocii, un caleidoscop de alte noutăţi — toate acestea constituie, acum şi în viitor, fructul activităţii paralele în domeniile muzicii, al matematicilor şi fizicii". [1]

Rezolvarea problemelor artistice pe calea matematicii presupune însă deplasarea studiului şi a metodelor de investigaţie din domeniul elementelor muzicii în acela al *relaţiilor dintre aceste elemente.*

„Limba nu este un conglomerat de elemente, ci un *sistem* în care totul e solidar din punct de vedere metodologic, ceea ce face ca să deplasăm centrul de greutate al analizei limbii de la elemente la *relaţiile dintre elemente*". [2]

În cele ce urmează, vom cerceta unele aspecte ale fenomenului muzical utilizînd două dintre metodele matematice de lucru : *teoria mulţimilor* şi *proporţiile secţiunii sau tăeturii de aur (sectio aurea).*

A. TEORIA MULŢIMILOR

O aplicare eficace îşi găseşte teoria mulţimilor mai ales în procesele de analiză a operelor de artă ; ea presupune însă transpunerea noţiunilor teoretice muzicale în terminologia de specialitate pentru a se putea efectua operaţiuni matematice.

Să încercăm, bunăoară, a da o interpretare matematică primelor noţiuni introductive în teoria muzicii, şi anume : scara generală, registre, sistemul de octave, alegînd în acest scop ca metodă matematică *teoria mulţimilor.*

Cîteva noţiuni fundamentale ale acestei teorii [3]

Mulţimea este o idee dată, deci nu se defineşte ; ea reprezintă grupuri, colecţii etc.

Obiectele din care sînt alcătuite mulţimile se numesc *elemente.*

Există două feluri de a califica o mulţime :

a) prin *enumerarea elementelor sale ;*

b) prin *descrierea unei proprietăţi caracteristice* tuturor elementelor mulţimii date.

În operaţiuni specifice, mulţimea se notează cu majuscule, iar elementele sale cu minuscule.

---

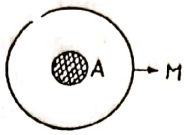
[1] Suvorov, D. G. *Comunitatea de funcţiuni a artelor şi ştiinţelor în procesul educaţiei copiilor şi adolescenţilor.* Comunicare la Congresul II ISME, Moscova, 1970.

[2] Marcus, Solomon ; Nicolau, Edmond ; Stati, Sorin. *Introducere în lingvistica matematică,* op. cit., p. 13.

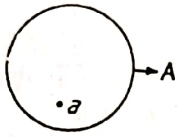
[3] Ciocan, Dinu. *Curs special* efectuat cu cadrele didactice ale Conservatorului din. Bucureşti, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

Cînd se stabilesc relaţii între mulţimi diferite, se realizează *relaţii de incluziune* (simbol $\subset$). De exemplu, mulţimea $A \subset M$, adică mulţimea A este inclusă (conţinută) în mulţimea M :



Cînd se stabilesc relaţii între mulţime şi elementele sale, se realizează *relaţii de apartenenţă* (simbol $\in$). De exemplu, $a \in A$, adică elementul *a* aparţine mulţimii A :

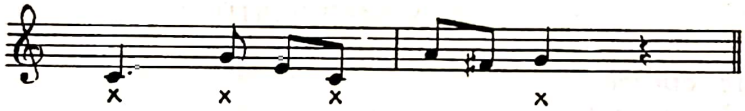


În mod convenţional, cînd se înscrie o mulţime, fiecare element ce se repetă, indiferent octava, se trece o singură dată :

A = do, re, mi

A = *do,* do, *re, mi,* mi, re — notare incorectă

Deducem din acest principiu că *melodia nu reprezintă o mulţime,* deoarece sunetele ei se repetă. De exemplu :



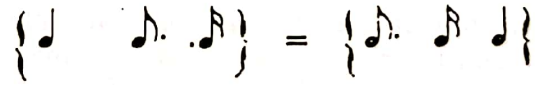
Mulţimea în exemplul de mai sus nu poate fi decît *scara* melodiei respective, adică : *do, mi, fa diez, sol, la.*

În conceptul matematic, melodia se defineşte deci nu ca o mulţime, ci ca un *şir finit* de elemente din mulţimea sunetelor muzicale (simbol F).

Prin *şir finit* se înţelege un şir de elemente (termeni), distincte sau nu, din mulţimea frecvenţelor (temperate sau netemperate), scris în suită.

Egalitatea mulţimilor : două mulţimi sînt egale dacă sînt formate din aceleaşi elemente. De exemplu :

— mulţimea de înălţimi do, re, mi, = mi, re, do

— mulţimea de durate 

Noţiunea de *submulţime* : o mulţime A este o submulţime (parte) a unei mulţimi mai mari (M) dacă orice element al mulţimii A este în acelaşi timp şi element al mulţimii M (mulţime de referinţă). De exemplu :

— *scara generală sonoră* = mulţimea M (termen de referinţă)
— *registru* = submulţimea (partea) A^1
— *octava* = submulţimea (partea) A^2

Se scrie $A \subset M$ şi se traduce : mulţimea A este inclusă (conţinută) în mulţimea M (relaţie de incluziune).

O asemenea relaţie exprimă *mulţimi* în mulţimi, nu *elemente* în mulţimi, care se exprimă prin relaţii de apartenenţă (simbol $\in$).

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Avem acum date suficiente pentru a traduce, în termenii teoriei mulţimilor, principalele forme de organizare acustico-matematică a materialului sonor propuse mai înainte :

— scara generală sonoră = mulţime de frecvenţe
— registru = submulţime de frecvenţe 1
— octava = submulţime de frecvenţe 2
— sistemul de octave = partiţie sau diviziune (periodizare) a mulţimii de frecvenţe.

Prin operaţiuni mult mai complexe ale teoriei mulţimilor, ca : *reuniune, intersecţie, diferenţă, complementare, produsul cartezian* etc., se pătrunde adînc în relaţiile muzicale propriu-zise ale operei de artă, adică în relaţiile de *înălţime* (intervale, acorduri, tonalităţi, moduri), *durată* (formule şi categorii ritmice), *intensitate* (nuanţele dinamice) şi *timbru* (paleta coloristică), demonstrîndu-se astfel că întregul proces de creaţie, oricît de complicat ar fi, se poate transpune în operaţiuni matematice. [1]

B. PRINCIPIUL SECŢIUNII (TĂIETURII) DE AUR

În *secţiunea de aur* [2], cunoscută şi sub numele de şirul Fibonacci, fiecare cifră rezultă din suma celor două anterioare : 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34 etc.

Dacă vom analiza prin proporţiile secţiunii de aur o formaţiune modală — spre exemplu pentatonica anhemitonică —, vom constata într-însa o ordine

---

[1] Cîteva noţiuni din domeniul travaliului cu mijloace matematice care au intrat de acum şi în limbajul muzical componistic :

— *Graf* = tabel în care se trec toate elementele unei opere de artă pentru a putea fi utilizate la maşina cu program ; un fel de inventar al simbolurilor sunetelor şi literelor reprezentînd stări şi tranziţii ale ordinii înlănţuirilor sonore ;

— *Matrice* = sistem de numere grupate într-un tablou dreptunghiular pe linii şi rînduri, fiecare avînd acelaşi număr de numere aranjate în coloane ;

— *Algoritm* = program de lucru cuprinzînd suficiente date asupra parametrilor muzicali (înălţime, durată, intensitate timbru), pentru ca prelucrîndu-le la un automat să se poată produce o lucrare muzicală.

— *Calculul modulo* 12 = sunetele se repetă în scară din 12 în 12, ceea ce justifică întrebuinţarea unei numerotări cu baza 12 (calculul modulo 12), ca şi socoteala orei cadranului : 7 + 6 = 1 (mod. 12) — depăşeşte cu o oră înconjurul cadranului ;

— *Metoda statistică* = foloseşte calculul probabilităţilor, studiind pe plan cantitativ fenomenul de masă.

[2] *Secţiunea de aur (sectio aurea)* constituie în geometrie o lege anume de proporţii formulată după cum urmează :

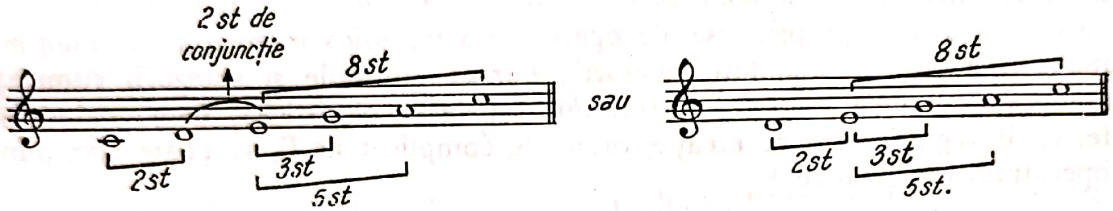
O distanţă totală (AB) se divide astfel într-un punct (C), încît raportul dintre secţiunea mică (CB) şi cea mare (AC) să fie egal cu raportul dintre secţiunea mare (AC) şi totalitatea distanţei (AB), conform cu formula :

$$\frac{CB}{AC} \quad \frac{AC}{AB}$$

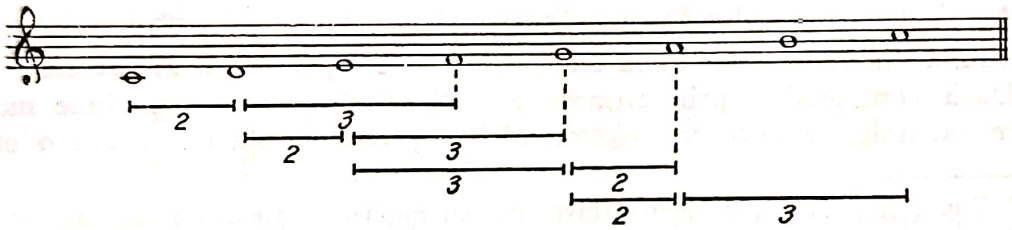
conformă cu aceste proporţii, cu toate că, după cum se ştie, pentatonica stă la baza unei muzici primare, arhaice, de un pregnant caracter instinctiv [1].

Într-adevăr, considerînd semitonul drept unitate de măsură (matematică) şi urmărind structura intervalică a scării pentatonice anhemitonice, vom observa o ordine derivînd din secţiunea de aur, adică :

— secundă mare = 2 semitonuri
— terţă mică = 3 semitonuri
— cvartă perfectă = 5 semitonuri
— sextă mică = 8 semitonuri



Sectio aurea este, de asemenea, evidentă în raportul dintre unele trepte ale modului major [2] :



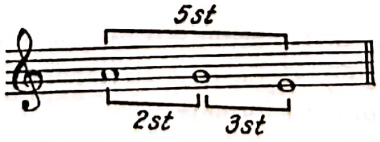
Analiza poate să ne ducă la aceleaşi concluzii şi în cazul minorului relativ sau al altor sisteme intonaţionale muzicale — dovadă grăitoare a unei ordini ştiinţifice în organizarea acestor sisteme şi totodată a unei legături, aparent ascunse, între arta sunetelor şi cea mai exactă dintre ştiinţe : matematica.

Principiul secţiunii de aur a fost urmărit însă de unii compozitori în creaţia însăşi, utilizîndu-l în formele de construcţie, în planurile modulatorii, în desfăşurarea dinamicii, în distribuirea timbrurilor etc.

În cifre, operaţiunea dă pentru secţiunea mare dimensiunea 0,618, iar pentru secţiunea mică, dimensiunea 0,382 din totalul distanţei.

Proporţiile astfel definite au fost transpuse în şir de numere de către Leonardo Fibonacci (După Berger, Wilhelm. *Moduri şi proporţii,* op. cit., p. 309).

[1] Ernö Lendvai — cercetător maghiar — face constatarea că, datorită structurii logaritmice a cohleii, copiii şi oamenii primitivi au fost atraşi de melodii bazate pe o serie de sunete din şirul Fibonacci care corespund unui sistem protopentatonic :



(După Panter, J. — Aston, P. *Klang und Ausdruck,* Universal Edition, 20 051, p. 226).

[2] Berger, Wilhelm. *Moduri şi proporţii,* op. cit., p. 310.

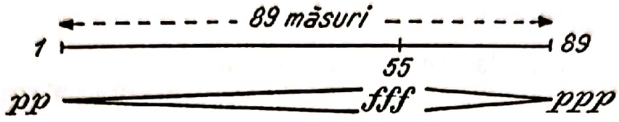
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

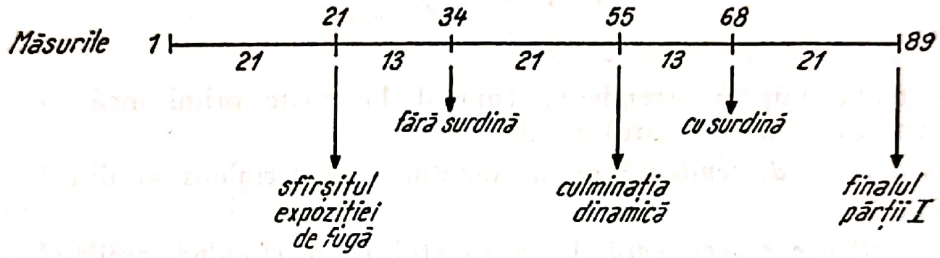
Vom da în acest sens — ca exemplu — două lucrări de Béla Bartók[1].

— În *Sonata pentru două piane şi percuţie,* partea I se desfăşoară pe o întindere de 443 de măsuri, repriza fiind plasată la măsura 274 (Un poco maestoso) — număr ce rezultă din proporţia de aur a primului (1 = 0,618 ; 443 x 0,618 = 274).

— Tot astfel, partea I din *Muzică pentru instrumente de coarde, percuţie şi celestă* se cuprinde în 89 de măsuri, culminaţia dinamică a acestei părţi aflîndu-se la sfîrşitul măsurii 55 — număr care provine din secţiunea de aur a lui 89 :



În plus, din loc în loc apar puncte componistice distinctive orînduite prin cifrele 13 şi 21 — după principiul secţiunii de aur : 13, 21, 34, 55 etc. ;



Sînt însă şi alte exemple — mai ales în creaţia contemporană — care folosesc proporţiile secţiunii de aur în diferitele compartimente ale dezvoltării muzicale, ca semn al influenţei matematicii în travaliul componistic.

Moduri bazate pe proporţiile secţiunii de aur

Din teoria matematică a secţiunii (tăieturii) de aur se sugerează compozitorului de azi şi construcţia de moduri pe această bază.

Privite ca scări, asemenea moduri sînt neoctaviante (infra şi supraoctaviante), putîndu-se grupa — după intervalul folosit în construcţia lor — în 12 specii[2]. Ele sînt concepute ca avînd un centru de referinţă — deci o tonică — către care converg sunetele componente.

Prima specie porneşte de la semiton ca unitate de construcţie (măsură), iar următoarele cresc progresiv printr-un semiton.

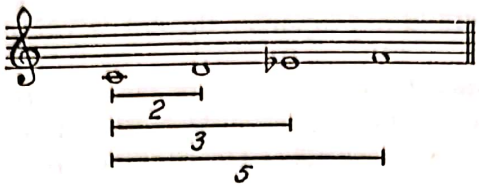
Specia	I	: unitate	de	construcţie	1/2	ton
„	II	: „	„	„	1	ton
„	III	: „	„	„	1 1/2	ton
„	IV	: „	„	„	2	tonuri
						etc.

[1] Analizele aparţin cercetătorului maghiar Ernö Lendvai în studiul *Duality and Synthesis in the Music of Béla Bartók.* În : *The New Hungarian Quarterly,* vol. III, nr. 7. Budapest, Corvina Press, 1962.

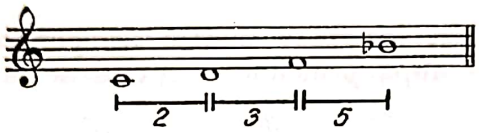
[2] Un studiu complet al modurilor cu propoziţiile secţiunii de aur poate fi urmărit în lucrarea, citată deja, *Moduri şi proporţii* de Wilhelm Berger. În aceste pagini ne mărginim a reda numai cîteva din modurile speciei I, pentru a se observa mecanismul lor de construcţie.

Scanned with OKEN Scanner

În fiecare specie sunetele pot fi distribuite în două feluri :
— prin raportări la sunetul fundamental



— prin raportări de la treaptă la treaptă



Distribuţia iniţială ascendentă (modul 1) poate primi încă trei aspecte modale (moduri complementare) astfel :

— *inversare descendentă* de la sunetul acut terminus al distribuţiei iniţiale (modul 2) ;

— *distribuţie descendentă* de la sunetul prim (fundamental) al distribuţiei iniţiale (modul 3) ;

— *inversare ascendentă* de la sunetul grav terminus al distribuţiei descendente (modul 4).

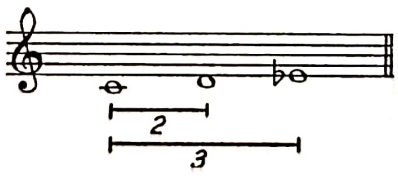
Pentru exemplificare pe cale teoretică, vom reda mai jos numai cîteva din *schemele modale ale speciei I* ce rezultă din proporţiile secţiunii de aur.

Specia I — unitate de măsură 1/2 ton (semitonul)

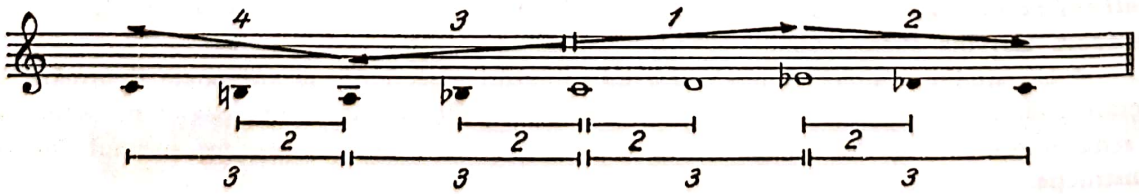
a) *Distribuţie cu raportări la sunetul fundamental*

Formula 2, 3

— Modul iniţial



— Moduri complementare (2, 3, 4)

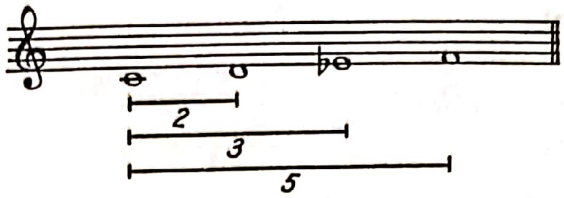


© 2025. GRAFOART

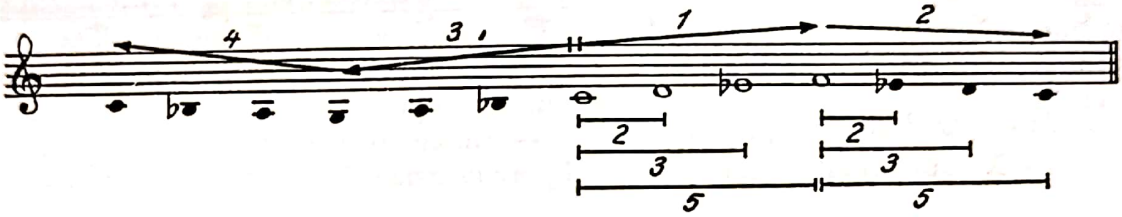
Scanned with OKEN Scanner

Formula 2, 3, 5

— Modul inițial

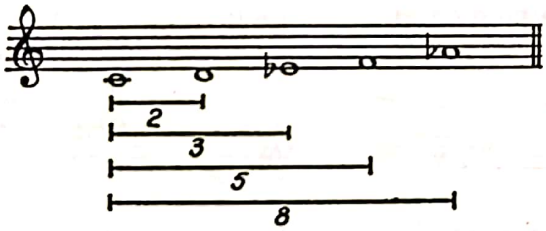


— Moduri complementare (2, 3, 4) [1]

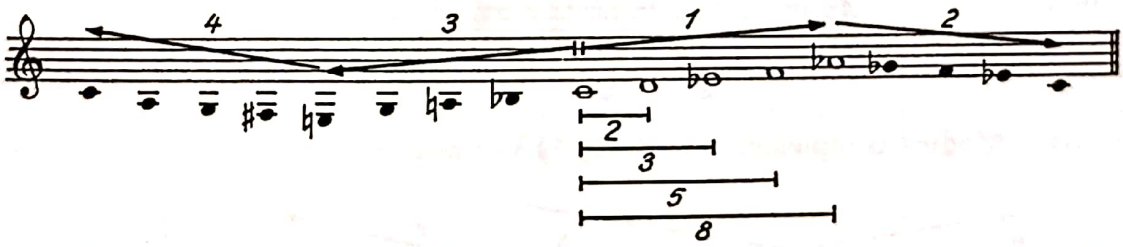


Formula 2, 3, 5, 8

— Modul inițial



— Moduri complementare (2, 3, 4)



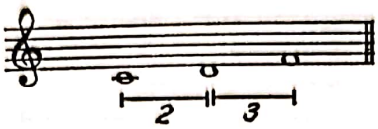
[1] În primele succesiuni după principiul *tăicturii de aur* se obțin moduri care concordă cu tricordiile, tetracordiile și pentacordiile clasice sau cu scările pentatonice și heptatonice — cum este cazul de mai sus, în care observăm structura minorului natural : *sol, la, si bemol, do, re, mi bemol, fa.* Vine însă un punct cînd proporțiile secțiunii de aur obligă la structuri particulare de moduri, mai ales dacă acestea pornesc de la unități de măsură mai mari decît semitonul și sînt alcătuite din mai multe sunete.

Scanned with OKEN Scanner

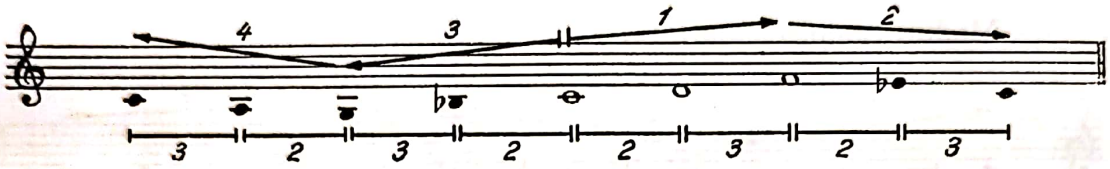
b) *Distribuţie cu raportări de la treaptă la treaptă*

Formula 2, 3

— Modul iniţial

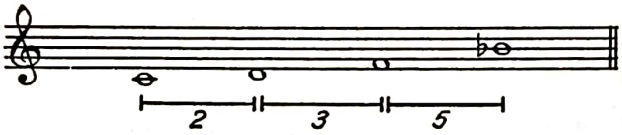


— Moduri complementare (2, 3, 4)



Formula 2, 3, 5

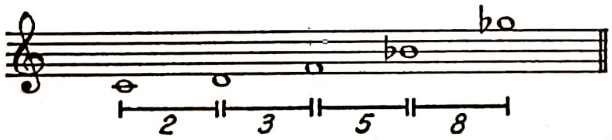
— Modul iniţial



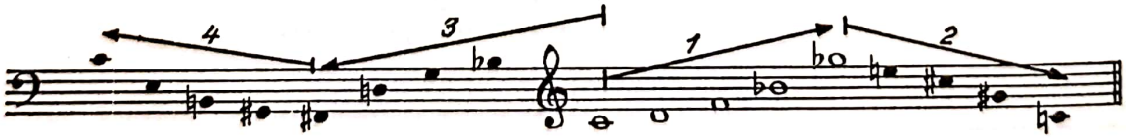
— Moduri complementare (2, 3, 4)

Formula 2, 3, 5, 8

— Modul iniţial



— Moduri complementare (2, 3, 4) [1]



După aceleaşi procedee se pot obţine modurile cu proporţiile *secţiunii de aur* în celelalte specii (II—XII) care au la bază unităţi mai mari decît se-

[1] În oricare din modurile bazate pe proporţiile *tăieturii de aur*, acolo unde se ivesc spaţii mari, pot fi intercalate sunete secundare.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

mitonul (1 ton, 1 1/2, 2 tonuri, 2 1/2 tonuri etc.), aşa încît în final apar numeroase structuri modale pe care compozitorul le poate utiliza în creaţia sa.

*

Desigur, aproape că nu există compozitor al zilelor noastre care să nu fie atras de multitudinea soluţiilor pe care le oferă matematica în diverse compartimente ale travaliului componistic (melodie, ritm, polifonie, orchestraţie, forme).

Măiestria — şi chiar dificultatea — constă însă în a le pune în slujba expresiei artistice, în a le da un conţinut emoţional ; altfel, asemenea soluţii rămîn formule goale, sterile, abstracte, ce pot să suplinească doar lipsa de fantezie şi imaginaţie creatoare, atribute nedespărţite de conceptul de operă de artă.

Mai consemnăm că, pe baza lucrului cu mijloace matematice, în ultimul timp au apărut în muzică noţiuni specifice — *reuniuni de moduri, moduri intersectate, moduri parţiale şi complementare, moduri bazate pe proporţiile secţiunii de aur* — unele descrise mai înainte — care îmbogăţesc evident terminologia de specialitate şi creează noi perspective gîndirii teoretice muzicale.

*

În finalul studiului privind sistemele muzicale intonaţionale, o concluzie se impune :

Oricît de mult s-ar depărta un creator de mijloacele obişnuite în alegerea sistemelor intonaţionale pentru operele sale, pe altă spirală — şi pe plan general — totul revine la substanţa permanent creatoare pe care o insuflă şi conţine în esenţa sa *melosul popular* — niciodată supus învechirii ori degradării timpului şi practicii îndelungate.

Argumentul contemporan în susţinerea acestui adevăr îl constituie preluarea de ultimă oră şi dezvoltarea în creaţia cultă a *eterofoniei,* travaliu componistic de esenţă populară constînd din suprapunerea a două sau mai multe linii melodice care alternează între mersul *unisonal* (univocal) şi cel *distinct.* Pe plan vertical, acestea se ciocnesc şi se „jenează" reciproc, producînd un efect cu totul aparte şi de o mare originalitate.

„Redescoperirea modurilor în varietatea lor, reîntoarcerea la fondul intonaţional al poporului şi valorificarea complexă a acestor virtualităţi în contextul muzicii contemporane constituie o problemă esenţială a muzicii noastre. Din nou, şi pe alte trepte, implicînd semnificaţii vaste, modurile generează noul, asigură viabilitatea şi prospeţimea muzicii, legătura organică cu viaţa poporului". [1]

[1] Berger, Wilhelm. *Moduri şi proporţii,* op. cit. pag. 306.

Scanned with OKEN Scanner

Partea a III-a

TEORIA RITMULUI

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Cap. I

INTRODUCERE ÎN TEORIA RITMULUI

Tezele (ideile) principale care definesc conceptul de ritm

„Panta rei" [1]
HERACLIT

Noţiunea de ritm şi sensul ei general

Ritmul constituie un fenomen complex, ce cuprinde în sfera sa de acţiune aproape toate manifestările vieţii materiale şi spirituale. Legile ritmului sînt, aşadar, universale.

Oameni au fost totdeauna puternic impresionaţi de mişcarea regulată (ordonată) a astrelor, de tiparul în care se aşază versurile poeţilor şi cadenţa lor atrăgătoare, de variatele forme ale dansului şi pantomimei, de succesiunea vie şi creatoare a sunetelor în compoziţiile muzicale — toate acestea şi încă altele asemenea numindu-le cu termenul generic de *mişcări ritmice* sau, într-un cuvînt, *ritm.*

Etimologiceşte, cuvîntul provine din limba greacă veche : *reo* = a curge, a merge, a trece, de unde deducem — într-o primă formulare — că *ritmul reprezintă ideea de mişcare şi succedare în timp a fenomenelor şi proceselor lumii materiale şi spirituale.*

Mişcarea se află deci la baza ideii (conceptului) de ritm.

Ritmul însă nu poate fi considerat sinonim cu mişcarea — acel mod sau formă de existenţă a materiei care îşi are caracteristicile ei : simpla mişcare sau succedare a fenomenelor nu înseamnă ritm.

Pentru ca mişcarea să poată fi considerată *ritmică,* ea trebuie să fie *organizată,* adică să se desfăşoare după anumite legi, nu la întîmplare ; iar în ceea ce priveşte artele, această organizare trebuie să se realizeze pe un plan superior : să producă *stări afective, să impresioneze omul,* să-l *emoţioneze.*

[1] *„Toate curg"* — în sensul că se desfăşoară în timp, sînt în mişcare, au un ritm.

© 2025. GRAFOART

Într-o primă definiţie, ritmul constituie — aşadar — *mişcarea sau succedarea organizată (în timp) a tuturor proceselor şi fenomenelor; desfăşurarea neorganizată a acestora constituind aritmia.*

Un asemenea sens i-a fost atribuit încă de către gîndirea elină, care vedea în ritm factorul coordonator al mişcării — stăpînitorul şi organizatorul oricărei desfăşurări în timp —, forţa ordonatoare, aproape demiurgică, a tuturor fenomenelor şi acţiunilor supuse legii trecerii vremii.

„Ritmul este *ordinea mişcării*" — afirmă sentenţios filosoful Platon.[1]

Ritmul constituie *„ordinea în ansamblul timpilor* (ordinea în succesiunea duratelor n.n.) — se pronunţă cu autoritate Aristoxenos din Tarent, cel mai vestit muzician al antichităţii.[2]

De la formularea sa antică şi pînă la cea modernă, conceptul de ritm şi-a îmbogăţit continuu sensul prin contribuţia variatelor domenii ale gîndirii: filosofia, ştiinţele exacte, filologia, retorica, fiziologia, psihologia, muzicologia etc.

Este de observat însă că în formularea conceptului modern de ritm străbat sensurile date lui de către gîndirea elină, cu aplicări — bineînţeles — la sfere mult mai largi.

Astfel, Vincent d'Indy, în tratatul său de compoziţie, numeşte ritmul „ordine şi proporţie în spaţiu şi timp"[3], lărgind aplicabilitatea conceptului şi la artele plastice (pictură, sculptură, arhitectură etc.), al căror ritm se desfăşoară nu numai în timp, ci şi în spaţiu.[4]

Igor Stravinski, în *Poetica muzicală,* ne întăreşte, de asemenea, convingerea că funcţia ritmului constă în *„a ordona mişcarea"*, dar el merge mai departe, apropiind noţiunea de sensul ei muzical, cînd consideră ritmul drept *„organizare conştientă a elementelor sonore."*[5]

Alţi gînditori şi muzicieni de autoritate din epoca contemporană formulează în acelaşi fel conceptul de ritm, extinzîndu-i însă sfera de aplicare în domeniul mult mai abstract al psihicului uman.

În sensul său general deci, *ritmul constituie evoluarea în timp şi succedarea organizată a tuturor proceselor şi fenomenelor din natură, societate, viaţa fizică şi psihică a omului.*

---

[1] Platon. *Legile.* Cartea II ; 665 A.

[2] După Westphal, R. *Aristoxenos din Tarent.* Georg Olms Verlagbuchhandlung Hildesheim, 1965, vol. II, p. 11.

[3] Indy, Vincent d'. *Cours de composition.* 5-e Edition, Paris, A. Durand et Fils, 1912, I, p. 23 : *„Le rythme est l'ordre dans l'espace et dans le temps"*.

[4] Artele plastice, aparent statice, exprimă totuşi mişcări ritmice autentice. În aceste arte, ritmul ia forma unei sinteze temporale pe care o realizează retina noastră prin impulsuri nervoase, prezentînd într-o singură imagine ceea ce în natură se petrece în mai multe faze. Artistul, cu toate că se exprimă aci folosind numai spaţiul bi- sau tridimensional (suprafeţele pentru pictură, volumele pentru sculptură şi arhitectură), introduce în opera sa factorul timp (mişcarea elementelor componente), care constituie ritmul în opera de artă respectivă.

[5] După Quiros, Julio Bernaldo de. *Elementos de ritmica musical.* Buenos Aires, Barry et Co. Editions, 1955, p. 16 şi 37.

Scanned with OKEN Scanner

1. Ritmul în natură

Mişcări ritmice există peste tot în natura înconjurătoare (ritmul natural), în viaţa plantelor şi animalelor, în organismul omului (ritmul biologic). Aproape totul în jurul nostru şi în propriile noastre manifestări se desfăşoară după un anumit ritm, culminînd cu implacabila succesiune care stă la baza existenţei şi perpetuării speciei umane : după viaţă vine moartea, apoi ciclul se reia la infinit, într-o ordine ce constituie un adevărat ritm al vieţii omeneşti cu legile sale.

Ritmurile care evoluează în natură (mersul astrelor, consecuţia zi-noapte, succedarea anotimpurilor, mareele) şi în însuşi organismul uman (pulsul arterial, procesul respiraţiei etc.) poartă numele de *ritmuri naturale.* Ele au o existenţă *obiectivă,* şi sub această formă nu pot fi utilizate ca elemente artistice.

Atitudinea omului faţă de ritmurile naturale este una de înregistrare, cercetare, sau cel mult de contemplare, pe care o poate avea în faţa oricărui alt fenomen al naturii, ca : lumina soarelui, întunericul nopţilor, dezlănţuirea furtunii etc.

Poate numai omul primitiv, în simplitatea sa, a văzut în ritmul natural o expresie ce îi copleşea fiinţa, învăluind-o cu teamă şi frică, pînă în stadiul cînd totul a devenit atît de firesc.

Caracteristica principală a ritmului natural o constituie — din punct de vedere al structurii — periodicitatea elementelor sale componente : schimbările, impacturile, impulsurile apar în natură la *intervale de timp egale,* sau aproape egale, adică sînt izoritmice, deci nu realizează o variaţie ritmică ; de aceea, un asemenea ritm rămîne în afara artei.

Poeţii, muzicienii şi literaţii, cînd cîntă frumuseţile naturii şi se folosesc de elemente ale ritmului natural, nu fac acest lucru printr-o simplă redare a ritmului brut, ci, prin mijloace de expresie specifice artelor respective, ei transformă fenomenul din natură într-un proces de trăiri artistice personale (îl subiectivizează), făcînd să resimţim în acestea sentimentele, comunicările afective şi emoţiile vii ale artistului creator.

Simfonia „Ceasornicul" (nr. 101) de Haydn — spre exemplu — nu este doar o reeditare a tic-tacului pendulei, ci o exprimare a sentimentelor unui mare artist cu mijloacele pe care i le oferă arta muzicală. Tic-tacul ceasornicului constituie doar pretextul simţămintelor largi şi complexe pe care Haydn le trăieşte şi le dezvăluie cu măiestrie în simfonia sa.

În artă deci, nu se fac simple înregistrări, copieri sau reeditări ale fenomenului din natură, decît în mod cu totul excepţional, pentru unele efecte onomatopeice.

2. Ritmul artistic

În decursul existenţei sale multimilenare, omul a ajuns la un mod superior de exprimare pe calea diferitelor arte, cum sînt : poezia, dansul, muzica etc., în care ritmul primeşte virtuţi şi caracteristici superioare celui brut din natură, devenind aici *element de expresie,* un component esenţial şi necesar al imaginii artistice.

Sensul înalt ce se atribuie ritmului în artă ne sugerează un conţinut nou, superior, al conceptului ca atare : *ritmul artistic este un ritm creator de imagini,*

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

generator de emoţii, mijloc principal de expresie, prin care se pot comunica — în legătură, bineînţeles, cu celelalte elemente componente ale artelor respective — idei şi sentimente umane.

În mod evident, un asemenea ritm are *caracter subiectiv,* fiind expresia unor stări sufleteşti şi atitudini psihice proprii artistului creator : poet, muzician, dansator, pictor, sculptor etc.

Principala însuşire a ritmului artistic — care-l deosebeşte esenţial de ritmul natural — o constituie *varietatea* şi *multitudinea* formelor sale de structură. Creatorul de artă găseşte în ritm *infinite posibilităţi* de realizare a imaginii artistice şi de învestire a acesteia cu potenţe expresive nebănuite.

Avem acum suficiente date pentru a contura înţelesul artistic al noţiunii de ritm :

Evoluarea şi succedarea organizată pe plan superior — estetic, creator, emoţional — a duratelor în opera de artă formează ritmul artistic.

În artă, ritmul constituie — aşadar — un factor de natură esenţială, o nevoie spirituală de a se exprima a artistului creator, un mijloc de expresie puternic, permanent înnoitor şi — pe deasupra — inepuizabil ca formă de manifestare.

Mesajul artistic capătă prin ritm — însoţit de celelalte elemente de expresie ale artelor respective — viaţă, pregnanţă, plasticitate şi comunicativitate.

Marele Goethe avea dreptate cînd gîndea despre forţa ritmului artistic următoarele :

„Ritmul (artistic — n.a.) exprimă şocul emoţiei şi evoluţia sa condensată ; el merge, aleargă, se precipită, se sparge. Acel care inventează un ritm nou face să circule sîngele în venele noastre după un mod nou ; el stăpîneşte pulsaţiile noastre, le linişteşte sau le activează cursul". [1]

3. Ritmul muzical

Sensul strict (specific) al noţiunii de ritm muzical

După natura fiecărei arte, limbajul acestora se realizează — în ceea ce priveşte aspectul ritmic — prin mijloace diferite :

— *în poezie,* prin succesiunea şi organizarea în timp a *versurilor,* cu cadenţa lor de silabe accentuate şi neaccentuate (tonice şi atonice) ;

— *în dans şi pantomimă,* prin desfăşurarea în timp a *paşilor* şi *gesturilor* corporale ;

— *în artele plastice,* prin sugerarea mişcării ritmice cu ajutorul culorilor, luminii şi umbrelor, liniilor, suprafeţelor şi volumelor ;

— *în muzică,* prin *succesiunea* şi *organizarea* în timp a sunetelor.

În fapt, orice compoziţie muzicală — melodică sau armonică — posedă ritmul său propriu ca factor organizator şi coordonator al succesiunii sunetelor în timp.

---

[1] Citat după Dumesnil, René. *Le rythme musical.* Paris, La Colombe, Editions du vieux Colombier, 1949, p. 34.

Scanned with OKEN Scanner

Numai un sunet izolat poate fi lipsit de ritm, căci de îndată ce reunim într-o succesiune cel puţin două sunete survine implicit şi nevoia de organizare a acestora în timp.

Între cele două sunete — devenite în opera de artă *evenimente sonore*[1] — se stabilesc în mod legic raporturi privind desfăşurarea lor în timp, unul fiind faţă de celălalt mai lung ori mai scurt, sau chiar egale ca durată, imprimîndu-li-se o evoluare concretă în spaţiul temporal :

Este de observat — aşadar — că în însăşi această *protocelulă ritmică,* formată numai din două sunete, apar deja legi şi raporturi de natură ritmică, de organizarea şi succedarea lor în timp.

Pe măsură ce grupul de sunete utilizate în alcătuirea imaginilor artistice se măreşte, legile şi relaţiile ritmice devin mai complexe, iar rolul ritmului în redarea acestor imagini apare şi mai evident.

În sens strict, *ritmul muzical* constituie deci — reluînd principalii termeni ai definiţiei ritmului artistic — *evoluarea şi succedarea organizată pe plan superior — creator, estetic, emoţional — a duratelor* (sonorităţi şi pauze) *în compoziţia muzicală.*

Ritmul muzical se defineşte ca factor *creator,* întrucît prin el duratele — elemente ale timpului fizic — prind în opera de artă forme de expresie mereu înnoitoare, iar atributul *estetico-emoţional* ce i se conferă are în vedere învestirea imaginii muzicale — prin ritm — cu acea potenţare expresivă care influenţează, emoţionează şi înnobilează fiinţa umană, făcînd ca mesajul artistic să posede sens, comunicativitate şi expresivitate.

O reală punere în valoare a forţei de exprimare a ritmului — cu toate că el poate avea şi o existenţă proprie — se obţine însă în muzică prin integrarea şi încorporarea sa în melodie şi armonie, cu care se află într-o relaţie organică.

Vorbind de organicitatea legăturii dintre cele trei elemente fundamentale ale muzicii şi de dialectica lor, Paul Hindemith numeşte, pe drept cuvînt, ritmul *acţiune în timp (Action in Time),* iar melodia şi armonia *acţiune în spaţiul sonor (Action in Space).* Concomitenţa celor două feluri de acţiuni — în timp şi în spaţiul sonor — şi coordonarea lor pe plan superior artistic constituie, în fapt, creaţia muzicală în accepţiunea sa cea mai largă.[2]

Beneficiind de substanţa melodico-armonică — precum şi de alte mijloace proprii artei sonore —, ritmul muzical devine o forţă de expresie aparte faţă de celelalte ritmuri artistice, adică faţă de ritmul poetic, ritmul de dans sau ritmul artelor plastice.

---

[1] Expresia denotă intrarea celor două sunete în relaţii artistice care nu se produc între sunete considerate izolat.

[2] Hindemith, Paul. *Elementary Training for Musicians.* London, Schoot & Co., 1949, p. 3 şi 6.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

A. RITMUL MUZICAL ŞI RELAŢIA SA CU ELEMENTELE CARE ÎL GENEREAZĂ

Ritmul muzical — deşi a fost definit mai înainte ca raport, pe plan artistic, între duratele unei compoziţii — prezintă aspecte mult mai complexe ; de aceea, ştiinţa modernă nu se opreşte numai la aspectul de durată cînd cercetează fenomenul, ci aduce pe un plan nou şi relevant rolul celorlalte calităţi fiziologice ale sunetului în determinarea ritmului muzical, adică al *intensităţii, înălţimii* şi *timbrului sonor.*

Pe de altă parte, interesează în mod deosebit participarea elementelor de natură strict muzicală în determinarea şi conturarea ritmului în forme artistice, cum sînt : structura melodică, armonică, polifonică, coloritul vocal sau instrumental etc.

1. Raportul dintre ritmul muzical şi calităţile fiziologice ale sunetului

Fiecare dintre cele patru calităţi fiziologice ale sunetului determină şi avantajează o anumită latură a fenomenului ritmic, astfel :

— *durata,* element morfologic principal, determină *structura* oricărui ritm ;

— *intensitatea* constituie elementul de *individualizare* şi identificare a diferitelor structuri ritmice (ritm binar, ternar, eterogen etc.) ;

— *înălţimea* serveşte drept element de *integrare* a ritmului în substanţa melodico-armonică ;

— *timbrul,* element de *plasticizare,* sporeşte gradul de evocare şi sugestivitate al ritmului.

În anumite conjuncturi însă, fiecare din aceste calităţi pot fi determinante în ritm, adică pot constitui elemente structurale, morfologice, după cum se va vedea în cele ce urmează.

a) *Durata şi ritmul*

În alcătuirea ritmului muzical, *durata rămîne calitatea cea mai importantă (de bază).*

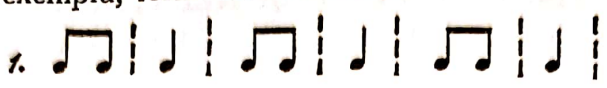
Toate celelalte calităţi ale sunetului care iau parte la conturarea şi determinarea ritmului (intensitatea, înălţimea şi timbrul), precum şi alţi factori de ordin strict muzical ai operei de artă se grefează pe axa duratelor ; de aceea, fără o succesiune de durate — fie chiar şi de valori egale — ritmul muzical nu poate exista.

Într-adevăr, variatele combinaţii dintre duratele muzicale, exprimate prin valori audibile (sunete şi zgomote) şi neaudibile (pauze), duc la diversitatea infinită de forme pe care o îmbracă ritmul muzical în structura sa — de la expresia ritmică cea mai simplă (cum am văzut că se prezintă protocelula alcătuită numai din două valori ritmice) pînă la formele ritmice de mare complexitate ale creaţiei contemporane.

În fapt, ritmul poate fi generat şi numai prin succesiuni de durate diferite, dacă ceilalţi parametri ai sunetului (intensitatea, înălţimea şi timbrul) sînt de dimeniuni constante.

Scanned with OKEN Scanner

Fie, spre exemplu, formulele ritmice următoare :

1. 

2.

Observăm că în ambele cazuri ritmul se determină exclusiv prin jocul duratelor :

— formula 1 realizează un ritm *binar* ca structură, prin periodicitatea elementelor din două în două optimi ;

— formula 2 realizează un ritm *ternar* ca structură, prin periodicitatea elementelor din trei în trei optimi sau din trei în trei pătrimi.

Legile care stau la baza diferitelor îmbinări de durate au generat *ritmica* în arta şi ştiinţa ritmului, prin care pot fi urmărite în detaliu raportul şi relaţia dintre *durată* — element de divizare a timpului material — şi *ritm,* rezultanta superioară de natură emoţională a organizării duratelor muzicale.[1]

b) *Intensitatea şi ritmul*

Pentru ritmul muzical, intensitatea — sub forma accentuării şi neaccentuării — constituie elementul de individualizare şi identificare a structurilor sale în categorii specifice, cum ar fi : ritm binar, ternar etc.

De altfel, în noianul de formule ritmice, care se obţine prin jocul şi variabilitatea infinită a duratelor, aproape că nu este posibilă orientarea şi organizarea lor dacă nu le-am identifica în forme prototipice (binare, ternare etc.), ceea ce se obţine, în primul rînd, prin sistemul de accentuare, ce conferă desenului ritmic entitate şi sens.

Efectul de identificare şi personalizare ce-l aduc accentele în desenul ritmic apare evident mai ales cînd acesta este compus numai din durate egale, în care caz, chiar dacă accentele nu sînt menţionate expres, spiritul omului le inventează, ele sînt deci presupuse în mod virtual.

Să ne imaginăm, spre exemplu, un şir infinit de sunete, egale ca durată, într-un desen în care nu există accente (tic-tacurile pendulei) :

Sensul artistic al unui asemenea desen ritmic este, desigur, nul, iar identificarea lui, dacă ceilalţi parametri sonori şi muzicali ar fi constanţi, imposibil de realizat.

Distribuind însă accente pe unul sau altul dintre sunetele componente, acelaşi desen ritmic, deşi alcătuit din durate egale, capătă de îndată individualitate şi expresie proprie :

[1] A se vedea capitolul despre „Ritmică" pag. 400.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Schimbînd apoi locul accentelor, desenul ritmic capătă o altă expresie, avînd deci un alt sens estetic :

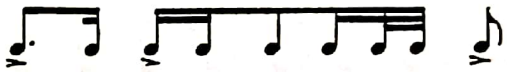
Dar chiar cînd în desenul ritmic apar valori temporale diferite şi multiple combinaţii ale acestora, accentul — element al intensităţii — pune ordine în desfăşurarea lor, stabilind categoria de ritm căreia aparţin (binar, ternar sau eterogen).

Fie, spre exemplu, un desen ritmic alcătuit din durate inegale :

Prin distribuirea într-o anumită ordine a accentelor, se pot obţine, cu aceleaşi durate, ritmuri de categorii diferite :

— formulă de ritm binar

— formulă de ritm ternar

— formulă de ritm eterogen 

Rolul intensităţii în configurarea şi determinarea ritmului constă deci în individualizarea şi identificarea diferitelor tipare (modele) ritmice cu care lucrează muzica.

c) *Înălţimea sonoră şi ritmul*

Înălţimea (acuitatea) îmbracă ritmul în haina celor mai variate sonorităţi, integrîndu-l organic în substanţa melodico-armonică a muzicii şi ridicîndu-l în acest fel la formele sale complete de manifestare : *ritmul melodic* şi *armonic*.

Marile creaţii se exprimă printr-un limbaj intonaţional bogat, conferind ritmului — şi implicit imaginii muzicale — forţă emoţională şi expresivitate.

De altfel, ritmul se manifestă în muzică fie prin sunete muzicale (complex de frecvenţe regulate), fie prin zgomote (complex de frecvenţe neregulate).

În anumite conjuncturi, înălţimea devine chiar element de structură în ritm. Dacă vom lua, spre exemplu, un ritm avînd duratele, intensitatea şi timbrul constante, în care însă apar schimbări periodice sau neperiodice de înălţime, ritmul respectiv se configurează prin această calitate :

— schimbările periodice de înălţime generează un ritm de 4 (sau binar ca origine)

— schimbările neperiodice de înălţime generează un ritm eterogen

Scanned with OKEN Scanner

Aşadar, „raporturile ritmice stabilite de spirit între sunete nu sînt numai raporturi de *durată*, acestea sînt, de asemenea, raporturi de *intensitate* şi *acuitate*, calităţi care derivă, ca şi durata, din ideea de timp, fiindcă ele depind de amplitudinea sau rapiditatea vibraţiilor sonore într-un ritm dat". [1]

d) *Timbrul sonor şi ritmul*

Creaţia ultimelor secole — în special cea contemporană — relevă în mod deosebit importanţa timbrului în determinarea şi configurarea ritmului muzical.

Îmbogăţirea arsenalului de instrumente de percuţie din orchestra modernă cu instrumente de diferite timbruri — inclusiv cele electronice — denotă că timbrul a devenit element de *pregnanţă ritmică* în creaţie, prin timbru obţinîndu-se ritmuri de un colorit variat ca expresie şi sugestivitate, ce contrastează cu ritmurile monotone, şterse, fade. Aşadar, timbrul conferă ritmului *forţa de evocare şi plasticizare* cu care acesta vine în realizarea imaginii artistice.

Deşi timbrul rămîne calitate esenţial plasticizantă a ritmului, în cazuri mai rare, utilizîndu-se o anumită distribuţie a instrumentelor sau vocilor în partitură, el poate avea rolul determinant în structura ritmului, dacă celelalte calităţi ale sunetului (durata, intensitatea şi înălţimea) rămîn constante :

— schimbările periodice de timbru generează un ritm ternar

— schimbările neperiodice de timbru generează un ritm eterogen

2. Raportul dintre ritm şi elementele muzicale de expresie

Arta muzicală grefează pe ritm toate elementele limbajului său specific : melodia, armonia, polifonia, înveşmîntarea orchestrală, arhitectonica lucrărilor etc.

Din interacţiunea cu elementele specifice muzicale, ritmul se îmbogăţeşte nu numai ca expresivitate, ci şi în ceea ce priveşte varietatea formelor sale, după principii ce vor fi analizate — pe scurt — în cele ce urmează.

a) *Raportul ritm-melodie*

Ritmul muzical formează cu melodia un tot organic, din care ele nu pot fi desprinse decît într-un proces de analiză necesar oricărui studiu ştiinţific. În opera de artă însă — după cum s-a mai spus — ritmul şi melodia sînt inseparabile, condiţionîndu-se reciproc : melodia nu poate să existe fără ritm, după cum nici ritmul nu poate avea viaţă şi expresie sub forma sa nudă ; lucrările exclusiv ritmice constituind în muzică o raritate, dacă nu chiar o excepţie.

---

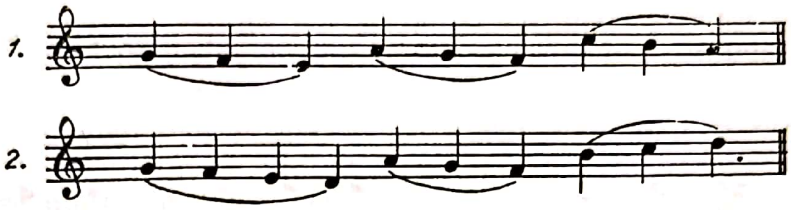
[1] Indy Vincent d'. *Cours de composition musicale*, vol. I, op. cit., p. 23.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Un exemplu de condiţionare a ritmului de către melodie îl constituie şi cazul cînd variabilitatea liniei melodice produce schimbări de structură în ritm.

Fie un ritm simplu, avînd constante celelalte componente (intensitatea, durata, timbrul) afară de melodie, care-şi schimbă mersul său în puncte periodice sau neperiodice (principiul este identic cu cel descris mai înainte la raportul dintre ritm şi înălţimea sonoră) :



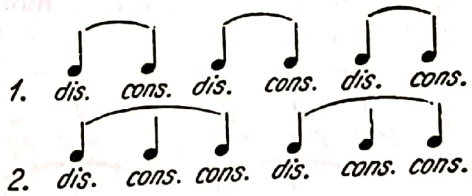
În primul caz, schimbările periodice (3 + 3 + 3) de tipul secvenţei, intervenite în linia melodică, generează un autentic *ritm ternar,* iar în al doilea caz, schimbările neperiodice (4 + 3 + 3) produc un *ritm eterogen* ca structură.

b) *Raportul ritm-armonie*

Caracterul vertical al realizării armonice permite o şi mai puternică condiţionare a ritmului în structura sa.

Armonia clasică, ce se desfăşoară după legea opunerii dintre *consonanţă* şi *disonanţă,* ne oferă, din acest punct de vedere, destule exemple. Pentru ilustrare ne vom servi însă de un model schematic. [1]

Fie un ritm alcătuit din valori egale (pătrimi), interpretat într-o intensitate constantă (accente şi volum), pe un timbru invariabil (de pildă la pian) şi cu o melodie neautonomă, subordonată integral armoniei, ce se schimbă pe fiecare dintre duratele ritmice (elementul variabil) :



În primul caz, armonia — disonantă şi consonantă — a generat un *ritm binar* ca structură, iar în al doilea, un *ritm ternar,* independent de ceilalţi parametri muzicali pe care i-am considerat de valoare constantă.

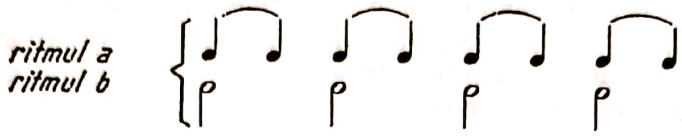
c) *Raportul ritm-polifonie*

În ţesătura polifonică sînt cazuri cînd întîlnirile periodice sau neperiodice ale vocilor dau ritmului o anumită structură, chiar dacă durata, înălţimea, intensitatea şi timbrul sînt constante :

[1] Studiul special al raportului dintre ritm şi armonie — ca de altfel şi al raportului cu celelalte elemente de expresie ale muzicii — comportă dezvoltări şi teoretizări ample, care ies din cadrul preocupărilor lucrării de faţă ; de aceea ne servim doar de enunţuri (principii) generale şi chiar schematice, care să răspundă problemelor puse de teoria muzicii.

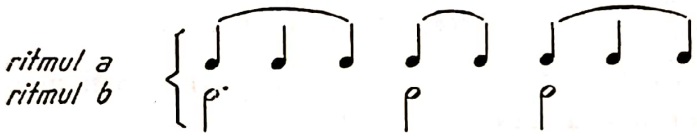
Scanned with OKEN Scanner

— suprapunere polifonică ce creează o periodicitate binară a întîlnirilor (ritm binar)



— suprapunere polifonică ce creează o periodicitate ternară a întîlnirilor (ritm ternar)

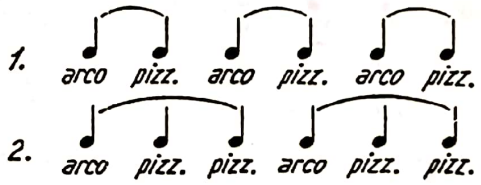
— suprapunere polifonică ce creează o neperiodicitate a întîlnirilor (ritm eterogen)



d) *Raportul ritm-colorit timbral*

Există cazuri cînd, folosindu-se anumite efecte de timbru specifice instrumentului muzical (arco, pizzicato, col legno etc.), se pot obţine, de asemenea, diferite structuri în ritm.

Fie, spre exemplu, un ritm cu durata, intensitatea şi înălţimea constante, care se execută la vioară, utilizîndu-se două dintre modalităţile tehnice specifice acestui instrument (arco şi pizzicato):



Schimbările periodice obţinute în acest fel la instrument generează în primul caz un ritm de structură binară, iar în al doilea caz, un ritm de structură ternară.

Expunînd mai înainte principalele relaţii ale ritmului cu elementele sonore fiziologice (durată, intensitate, înălţime, timbru), precum şi cu cele de expresie proprii artei muzicale (melodie, amonie, polifonie şi colorit timbral), se poate trage concluzia că, în fapt, ritmul reprezintă principiul superior de organizare şi evoluare în timp a tuturor mijloacelor de exprimare ale limbajului muzical.

Cu alte cuvinte — într-o definiţie largă, cuprinzătoare — *ritmul muzical constituie un fenomen complex rezultînd din desfăşurarea în timp — organizată şi conjugată după postulate artistice — a tuturor elementelor care în sinteza lor alcătuiesc muzica.*

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

B. ELEMENTE CONSTITUTIVE ÎN RITMUL MUZICAL

În manifestările şi formele concrete pe care le ia ritmul muzical, se disting trei elemente cu funcţiuni distincte : *tempoul, ritmul propriu-zis* şi *metrul.*

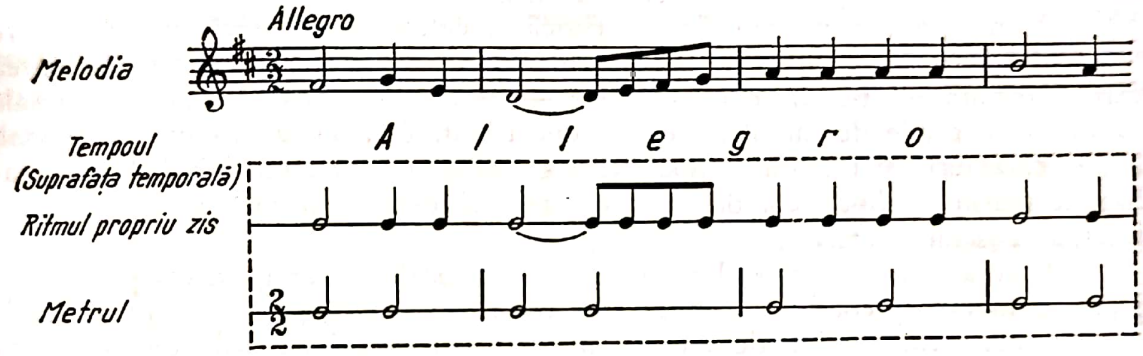
Tempoul constituie expresia timpului material în care se desfăşoară ritmul propriu-zis cu metrica sa, determinînd — după cum s-a mai arătat[1] — viteza cu care opera muzicală de artă parcurge spaţiul temporal.

Ritmul propriu-zis rezultă din combinările infinite ale duratelor muzicale (sunete şi pauze) şi din organizarea lor artistică.

Metrul reprezintă cadrul (canavaua) pe care se desfăşoară ritmul propriu-zis, constînd din alternarea periodică a timpilor accentuaţi şi neaccentuaţi ai măsurii.

Desprinse dintr-o melodie, cele trei elemente ce constituie ritmul muzical ne apar astfel :

J. Haydn — SONATA ÎN RE MAJOR



În sfera mare a noţiunii de ritm muzical se cuprind, aşadar, *tempoul,* element de dimensionare şi gradare a vitezei cu care se desfăşoară opera de artă, *ritmul propriu-zis,* cu formele sale plastice, concrete, decurgînd din organizarea artistică a duratelor muzicale, şi *metrul* — elementul de reper interior pentru desfăşurarea ritmului propriu-zis.

Rolul şi funcţiunea celor trei elemente constitutive ale ritmului muzical
Interdependenţa lor dialectică

a) *Tempoul*

În muzică, tempoului i se atribuie cel puţin trei funcţiuni importante şi precis conturate :

— element căruia i se raportează, ca o condiţie sine qua non, orice ritm muzical ;

— factor determinant în realizarea contrastului mişcării generale a pieselor, aşa cum se relevă mai ales în secţiunile lucrărilor de forme mari (suită, sonată, simfonie) : un *Allegro* dintr-o simfonie contrastează evident cu *Andantele* acesteia;

— criteriu în stabilirea caracterului estetico-emoţional al unor opere de artă cu conţinut specific legat de ideile, sentimentele şi imaginile artistice pe care acesta le sugerează, spre exemplu : tempo *di vals, di minuetto, di marcia* etc.

[1] A se vedea „Reprezentarea grafică a tempoului", pag. 83.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru definirea ritmului muzical, primul aspect devine esenţial şi condiţional, întrucît *nu poate exista ritm fără ca acesta să se desfăşoare pe o anumită suprafaţă temporală* — deci într-o anumită viteză pe scara tempourilor posibile : de la cele foarte largi pînă la cele foarte repezi, indiferent dacă sînt sau nu menţionate în partitură [1].

Din acest punct de vedere, tempoul poate fi de două feluri : *obiectiv* şi *subiectiv* — primul însemnînd parcurgerea măsurată „ca de ceas", deci metronomică, a spaţiului temporal, iar al doilea fiind cel realizat de interpret pe baza factorilor componistici şi a contribuţiei personale în înţelegerea şi tălmăcirea operei de artă.

De la sine înţeles, *tempoul obiectiv* nu poate constitui un principiu în redarea (interpretarea) muzicii, care rămîne un act subiectiv în esenţa sa.

Interpretare *cvasiobiectivă* a tempoului unei lucrări mai înseamnă însă şi redarea strictă a acestuia după indicaţiile partiturii (acolo unde ele există) — deci fără nici un aport personal al interpretului — ceea ce ar reduce, de asemenea, actul interpretării muzicale la un act mecanic.

O interpretare cu adevărat artistică, creatoare, realizează sinteza dintre tempoul înscris în partitură şi cel pornind direct de la interpret, din îmbinarea cărora rezultă — pe un plan superior — *tempoul afectiv,* cu multiplele sale subtilităţi şi grade de manifestare, în concordanţă însă cu conţinutul emoţional, ideile, caracterul şi factura componistică a lucrărilor, aşa cum îl întîlnim în realizarea marilor tălmăcitori de artă — creatori de stil în interpretare (Casals, Enescu, Toscanini etc.).

A avea „simţul tempoului" unei piese muzicale înseamnă deci a putea proiecta toate aceste condiţii — care nici ele nu sînt exhaustive — într-o rezultantă superioară, ce ţine de estetica interpretării operei de artă, de atitudinea şi participarea interpretului la procesul de recreare şi redare a muzicii — într-un cuvînt, de înţelegerea şi pătrunderea în sîmburele componistic al mesajului artistic.

Din acest punct de vedere (în muzică s-a vorbit destul despre această problemă), în interpretare, nimic nu denaturează mai mult o operă de artă ca un tempo greşit.

„Eu ştiu bine — spunea Leopold Mozart, tatăl genialului compozitor — că la începutul unei piese muzicale se găsesc indicaţii ale mişcării, ca : Allegro, Adagio etc., dar toate aceste mişcări au gradele lor care nu pot fi indicate prin nici o formulă.

Să descoperiţi sentimentele pe care autorul a vrut să le transmită şi să vă pătrundeţi voi înşivă de aceste sentimente" [2].

b) *Ritm şi metru*

Mai înainte s-a arătat cum corelaţia dintre diferitele durate în compoziţia muzicală determină *fizionomia ritmului propriu-zis,* iar modul de succedare şi alternare a timpilor — accentuaţi şi neaccentuaţi ai măsurii — *fizionomia metrului.*

---

[1] A se vedea „Elemente de reprezentare grafică a tempoului", unde sînt redate aspectele sale concrete, asupra cărora nu se insistă aici.

[2] După Willems, Edgar. *Le rythme musicale.* Paris, Presses Universitaires de France 1954, p. 84.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Raportul teoretico-estetic dintre *ritm şi metru* — noţiuni altădată confundate — se stabileşte pornindu-se de la principiul, confirmat pe planul gîndirii universale : *pe cînd ritmul propriu-zis constituie fenomentul artistic, creator, metrul rămîne mijlocul mecanic de măsurare şi încadrare a ritmului.*

„Măsura (metrul) este o formulă mecanică, în timp ce ritmul este o creaţie estetică" (Jules Combarieu).

„Legile care organizează mişcarea sunetelor (ritmul propiru-zis n.a.) au nevoie de prezenţa unei valori mensurabile şi constante : metrul, elementul pur naterial, prin mijlocirea căruia se formează ritmul" (Igor Stravinski).

„Metrul este alterananţa precisă (periodică — n.a.) a accentelor în măsuri şi a timpilor acestora, pe cînd ritmul este cel ce dă expresie artistică sunetelor în cadrul modului" (A.L. Ostrovski).

„Măsurile, simple sau compuse, cu timpii lor accentuaţi şi neaccentuaţi obligatorii, nu constituie decît cadrul compartimentat pe care se dezvoltă conturul cantilenei : ritmul efectiv" (Th. Reinach).

„Dacă ritmul este un element muzical indispensabil, metrica strictă, riguroasă, nu joacă aici decît un rol accesoriu, subordonat. *Măsura* este canavaua cu sunetele sale de reper egal distanţate, pe cînd *ritmul* este arabescul ce se desenează pe canava" (Mathis Lussy).

„*Ritmul* este un lucru, şi *măsura* (metrul — n.a.) este altul. Ele sînt amîndouă în strînse raporturi, dar dacă măsura este subordonată ritmului, inversul nu este posibil ; cantus planus constituie proba evidentă că măsura nu este indispensabilă ritmului" (R. Dumesnil).

„Dacă *ritmul* trebuie să fie trăit, *metrica* trebuie să fie *calculată*" (Edgar Willems).

„Pe cînd *măsura* (metrul) este repetiţie, recurenţa unui lucru analog, ritmul este un proces de autocreaţie continuă, fructul libertăţii interioare a artistului" (Leopoldo Hurtado).

„Mulţi mari maeştri au uzat şi abuzat de schimbarea măsurilor, confundînd ritmul cu metrul. Măsura trebuie să joace rolul de piatră kilometrică pe un drum. A marca prin asemenea pietre kilometrice chiar şi modificările de peisaj constituie un non-sens" (Arthur Honegger).

Apreciind justeţea tuturor acestor afirmaţii privind raportul teoretico-estetic dintre *ritm* şi *metru,* nu putem însă trece cu vederea unele aspecte de etos ale metrului în muzică, precum şi modul cum acesta influenţează totuşi ritmul, deci aspecte care depăşesc valoarea pur mecanică ce i se atribuie de către diverşi teoreticieni. Aceştia, în ideea de a combate supraevaluarea măsurii de către interpreţi, o reduc la rolul de canava a ritmului, urmărind totodată şi elucidarea confuziei ce s-a făcut multă vreme în gîndirea teoretică între cele două noţiuni : *ritm* şi *metru.*

Din conţinutul distinct al acestor noţiuni, în teoria generală a ritmului se desprind două principale direcţii de tratare a problemelor :

a) *ritmica muzicală* — care studiază formele de structură ale ritmului propriu-zis şi principiile ce stau la baza lor ;

b) *metrica muzicală* — care dezvoltă tezele decurgînd din structura variatelor sisteme de măsuri utilizate în creaţie şi rolul lor în redarea corectă a ritmului.

Scanned with OKEN Scanner

Cap. II

RITMICA

Acea parte din teoria generală a ritmului muzical care cuprinde *studiul formelor şi mijloacelor* lui de dezvoltare în opera de artă poartă numele de *ritmică.*

În sens artistic, prin *ritmică* se înţelege *măiestria compunerii de ritmuri variate şi complexe* cu mijloace specifice muzicii, constituind deci o latură a artei componistice.

Ca ştiinţă a formelor ritmice, ea se studiază şi în cadrul celorlalte arte, avîndu-şi originea în cele mai îndepărtate timpuri ale antichităţii ; de aceea, muzicologia se serveşte frecvent de datele pe care i le oferă ritmica poeziei, dansului, pantomimei etc., pentru elucidarea problemelor pe care le pune ritmica proprie.

1. Elemente morfologice principale în ritmica muzicală

În alcătuirea ritmului muzical propriu-zis, distingem două elemente de natură morfolcgică :

a) *formula (figura) ritmică,* precis conturată ca structură şi sens artistic ;

b) *accentul ritmic,* element de individualizare şi identificare a formulei ritmice prin reliefarea ca intensitate a unora dintre duratele componente.

a) *Formula (figura) ritmică*

Numim *formulă (figură) ritmică* un grup de durate (sonorităţi şi pauze) constituite ca o *entitate ritmică* pe calapodul celor mai mici părţi din fraza dis-

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

cursului muzical (celula şi motivul). În legătură cu celelalte elemente de expresie ale muzicii (melodie, armonie, intensitate, timbru), ea trebuie să posede un sens artistic clar definit.

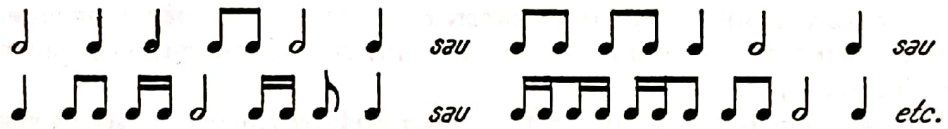
Dimensiunile unei formule ritmice pot fi variate : de la formula protocelulară, restrînsă numai la succesiunea a două valori temporale, egale sau inegale (în creaţie se întîlnesc şi asemenea formule ritmice de o concizie extremă), şi pînă la formule mai largi, dezvoltate, de dimensiunea celor ce stau la baza *temei* în lucrările muzicale de proporţii. De exemplu :

— formule ritmice protocelulare alcătuite din valori egale [1]

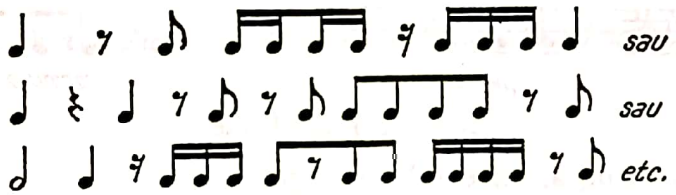
— formule ritmice protocelulare alcătuite din valori inegale

Prin adăugirea altor valori temporale — egale sau inegale — pot fi obţinute desenuri (formule) ritmice din ce în ce mai complexe. De exemplu :

— numai cu valori temporale sonore [2]



— cu valori temporale sonore intercalînd şi pauze



În creaţia atonală (dodecafonică), formula ritmică primeşte uneori o structură prestabilită, denumită *serie* (asemănătoare ca funcţie cu motivul din creaţia tradiţională), din care, prin permutarea elementelor după un calcul gîndit de mai înainte, se dezvoltă apoi formele ritmice ale discursului muzical.

Există în atonalism *formule-serii* de natură melodico-armonică, în care caz travaliul serialist priveşte numai materialul intonaţional, dar se întrebuinţează şi *formule-serii* de natură strict ritmică, în care caz este serializat numai materialul ritmic.

Există, în sfîrşit, şi cazuri în care este serializat, concomitent, atît materialul intonaţional, cît şi cel ritmic.

În acest punct al tratării problemelor, ne interesează doar *seria ritmică*, în care formulele ritmice se compun după principiul nerepetării, ce guvernează întregul sistem atonal : o valoare ritmică oarecare nu poate apare din nou decît după epuizarea celorlalte din compenenţa seriei.

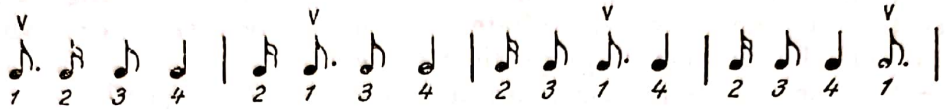
[1] In expresia unei formule ritmice alcătuite numai din valori egale accentul joacă un rol decisiv.

[2] Gruparea valorilor mai mici decît optimea este întîmplătoare în formulă, dar ea poate fi oricare alta.

Scanned with OKEN Scanner

Metoda de lucru pentru realizarea şi controlarea unui asemenea principiu constă în permutarea termenilor (valorilor).

Fie — spre exemplu — o serie ritmică alcătuită din patru valori distincte (patru termeni), în care numai prin permutarea primului termen obţinem deja patru ritmuri (formule) de structură diferită, fără să mai utilizăm şi permutarea celorlalţi termeni, care dau numeroase alte formule :



În ideea celor afirmate mai înainte, fiecare dintre aceste serii constituie o formulă ritmică avînd structura şi personalitatea sa proprie.

Concepută ca motiv, formula ritmică poate constitui deci izvorul pentru dezvoltarea ritmului în forme sintactice mai mari, de tipul propoziţiunilor, frazelor şi perioadelor, ajungîndu-se în final la exprimarea întregului discurs muzical.

Din punct de vedere estetic, o formulă ritmică din componenţa unei melodii sau armonii ori în legătură cu alte elemente ale expresiei muzicale — uneori chiar şi fără acestea — contribuie la realizarea imaginilor muzicale, la exprimarea ideilor şi sentimentelor ce conţine opera de artă.

Sînt cazuri cînd din forţa expresivă condensată a unei formule ritmice pornesc să se dezvolte idei largi, prin transmiterea (impregnarea) potenţei sale creatoare întregii opere.

Cu o asemenea vigoare şi forţă artistică trebuie înţeles — spre exemplu — celebrul motiv beethovenian, de o remarcabilă energie ritmică, cu care începe

Simfonia a V-a :

b) *Accentul ritmic*

În formula ritmică, accentul — numit aici *ictus*[1] — determină modul de asociere a diferitelor durate în compoziţia muzicală, polarizînd în jurul său duratele neaccentuate, formînd în acest fel categorii distincte de ritm : binar, ternar sau eterogen. Accentul serveşte, aşadar, drept element morfologic în *formarea şi structurarea tiparelor ritmice* (arhetipurilor) care stau la baza diverselor categorii de ritmuri utilizate în muzică[2].

Din distribuirea accentului (ictusului) — într-o anumită ordine — în desenul ritmic, putem observa cum acesta acţionează în sensul determinării unei categorii sau alta de ritm.

Vom exemplifica mai întîi fenomenul într-o formulă alcătuită din valori egale :

distribuţie de *ritm binar*

distribuţie de *ritm ternar*

distribuţie de *ritm eterogen*

[1] În limba latină, *ictus* = lovitură, impact.

[2] A se vedea studiul accentului ritmic de la pag. 500.

© 2025. GRAFOART

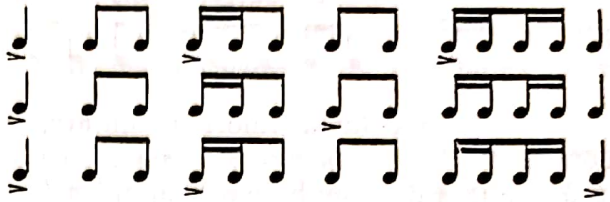
Scanned with OKEN Scanner

În acelaşi fel acţionează accentul morfologic (ictusul) şi în formule ritmice alcătuite din valori inegale :

distribuţie de *ritm binar*

distribuţie de *ritm ternar*

distribuţie de *ritm eterogen*



Ca orice element de natură morfologică, un asemenea accent, de regulă, nu se notează (notarea lui constituind o excepţie) ci se deduce din factura binară, ternară sau eterogenă a ritmului.

2. Categoriile de ritm binar, ternar şi eterogen

În creaţia clasică, după modul de asociere a duratelor, distingem trei categorii principale de ritmuri : *binare, ternare* şi *eterogene* (asimetrice).

Caracteristicile de structură ale fiecăruia dintre aceste ritmuri sînt comune unui mare număr de opere de artă, ceea ce le conferă şi atributul de categorii estetice.

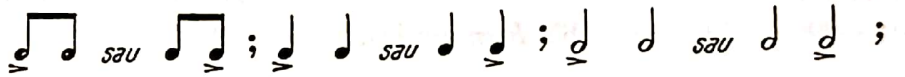
Forma lor structurală se determină pe baza a doi factori :

— *numărul de durate unitare* din componenţa formulei de bază a fiecărui tip de ritm ;

— *ordinea de apariţie a accentului morfologic* în formulă.[1]

a) *Ritmul binar*

La baza oricărui *ritm de structură binară* se află o protocelulă ritmică alcătuită din *două durate egale,* dintre care una deţine accentul morfologic (ictusul) :



Pe scheletul acestei protofiguri (protocelule) ritmice se pot obţine variate formule de tip binar, utilizînd ca metode de lucru : repetarea, augmentarea, cumularea, divizarea şi subdivizarea valorilor.

---

[1] Structura binară, ternară sau eterogenă a ritmului se determină — în principal — prin elementele *durată* şi *accent* (intensitate), dar totodată şi prin alţi parametri, ca : înălţime, timbru, ţesătură melodică şi armonică, întîlnirile vocilor în polifonie etc.

În studiul nostru folosim, pentru explicaţii, parametrii de *durată* şi *intensitate,* deoarece constituie elemente principale în structura ritmului, ceilalţi fiind de ordin secundar.

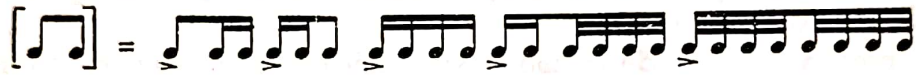
Printr-o simplă înlocuire a termenilor (accentului — spre exemplu — i se pot substitui schimbările de înălţimi, timbru, armonii etc.) se ajunge la înţelegerea oricăruia dintre ritmurile muzicale a căror structură este determinată de alţi factori.

Scanned with OKEN Scanner

Prin *repetarea* valorilor unitare ce compun formula de bază se obţine *ritmul binar simplu,* nedezvoltat, în care însă se vădeşte cel mai bine structura de tip binar :

Prin *augmentarea* valorilor unitare, *adiţionarea* şi *cumularea* lor cu alte valori, se obţine *ritmul binar complex,* caracterizat printr-o mai largă şi variată dezvoltare faţă de ritmul binar simplu [1] :

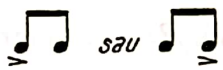
Prin *divizarea* şi *subdivizarea* valorilor unitare din formulă se obţin *ritmuri binare derivate,* ajungîndu-se la *microstructuri (pulsaţii) ritmice* de factură binară :



Infinite ne apar, aşadar, posibilităţile de construire a ritmurilor binare, fiecare celulă ritmică putînd fi dezvoltată în forme variate, după nevoile şi cerinţele componistice.

În creaţie, ritmul binar se întîlneşte nu numai în stare pură, ci şi în asocieri şi întrepătrunderi cu formule de ritm ternar, ritmuri sincopate şi în contratimpi, anacruze şi punctări etc., aducînd varietate, interes şi prospeţime în expresia operelor de artă.

Ca etos, judecînd după structura formulei de bază :



ritmul binar se traduce prin *concizie, simetrie, echilibru, regularitate* şi *omogenitate,* caracteristici ce provin din alternarea izoritmică a valorilor accentuate cu cele neaccentuate (ictus+post-ictus sau pre-icuts+ictus).

b) *Ritmul ternar*

La baza oricărui *ritm de structură ternară* se află o protocelulă ritmică alcătuită din *trei durate egale,* dintre care una deţine *accentul morfologic* (ictusul) :

[1] În efectuarea acestor operaţiuni, accentul ritmic de tip binar trebuie distribuit ca atare ; altfel, ritmul nu poate lua înfăţişare binară. De exemplu :

Prin aceasta se vădeşte o dată mai mult rolul accentului în determinarea oricărei categorii de ritm.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Pe scheletul acestei protofiguri (protocelule) ritmice se pot obţine variate formule de tip ternar, utilizîndu-se, ca şi în sistemul binar, repetarea, augmentarea, adiţionarea, cumularea, divizarea şi subdivizarea valorilor.

Prin *repetarea* valorilor unitare ce compun formula de bază se obţine *ritmul ternar simplu,* nedezvoltat, în care însă se vădeşte cel mai bine structura de tip ternar :

Prin *augmentarea* valorilor unitare, *adiţionarea* şi *cumularea* lor cu alte valori, se obţine *ritmul ternar complex,* caracterizat printr-o mai largă şi variată dezvoltare faţă de ritmul ternar simplu [1] :

Prin *divizarea* şi *subdivizarea* valorilor unitare din formulă se obţin *ritmuri ternare derivate,* ajungîndu-se la *microstructuri (pulsaţii) ritmice* de factură ternară :

În creaţie, ritmul ternar subsistă nu numai în stare pură, ci s-a îmbogăţit continuu prin întrepătrunderi cu formule de ritm binar, formule sincopate şi în contratimpi, anacruze şi punctări sau încă alte şi alte forme ale dezvoltării ritmice.

Ca etos, judecînd după structura formulei de bază :

ritmul ternar ne apare de o mai largă expunere şi de o retorică mai dezvoltată decît cel binar, datorită distribuirii ternare a accentului (ictus + post-ictus + post-ictus).

c) *Ritmul eterogen (asimetric)*

Analitic, la baza ritmului de structură eterogenă se află două celule : una de factură binară, iar cealaltă de factură ternară.

Dacă în ritmurile binare şi ternare accentele sînt repartizate omogen (din 2 în 2, respectiv din 3 în 3 valori unitare), în ritmurile eterogene accentele se

---

[1] În efectuarea unor asemenea operaţiuni, accentul ritmic de tip ternar trece automat pe noile valori obţinute ; altfel, ritmul nu poate lua înfăţişare ternară. O altă distribuire a accentului ritmic duce la un ritm de altă factură decît cea ternară :

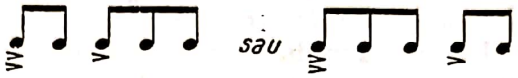
repartizează asimetric — ca într-un amestec permanent şi organic de binar cu ternar [1].

Ritmul eterogen cel mai simplu constă din gruparea a 5 durate egale, în distribuţia următoare de accente :

— varianta 1 (2 + 3)

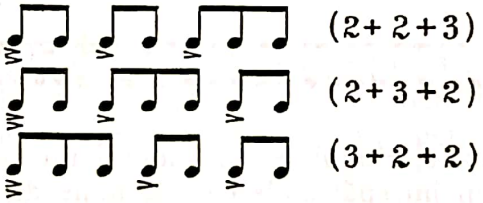
— varianta 2 (3 + 2)

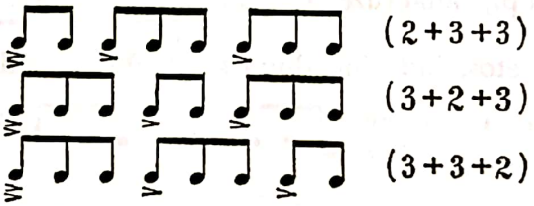
În formulă, existînd două accente ritmice, unul devine *accent ritmic principal* [2] :

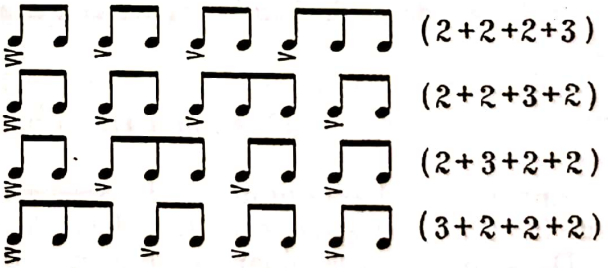


Din cauza distribuirii asimetrice a accentului, ritmul eterogen mai poartă numele de *ritm asimetric.*

Spre deosebire de ritmurile binare şi ternare, care au o singură formă de bază (cu 2 sau 3 elemente unitare), ritmul eterogen prezintă şi alte forme, constituite din grupuri mai mari — de 7, 8, 9, 10, 11 etc. *valori unitare,* astfel :

— ritm eterogen alcătuit din 7 valori 

— ritm eterogen alcătuit din 8 valori 

— ritm eterogen alcătuit din 9 valori 

---

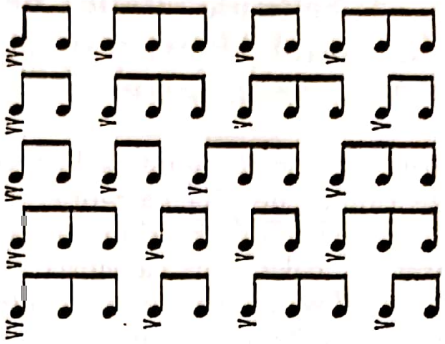
[1] Descompunerea ritmului eterogen în elementele sale simple — binare şi ternare — se face numai din considerente pur teoretice, întrucît în opera de artă el îşi are o *existenţă proprie* — fiind o categorie sui generis de ritm —, deci cu aceeaşi individualitate ca şi ritmul binar şi ternar.

[2] În formulele de ritm eterogen, accentul ritmic principal capătă o importanţă aparte, marcînd punctul unde începe şi sfîrşeşte gruparea (formula) asimetrică de bază.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

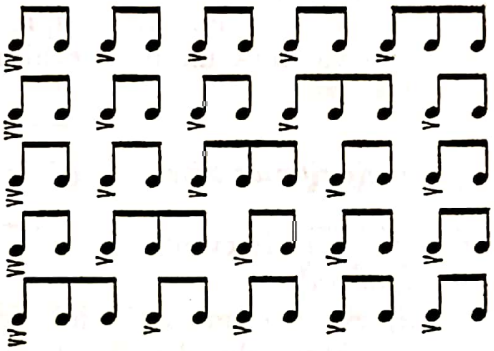
— ritm eterogen
alcătuit din 10 valori



(2+3+2+3)
(2+3+3+2)
(2+2+3+3)
(3+2+2+3)
(3+2+3+2)

varianta cu preponderenţă binară

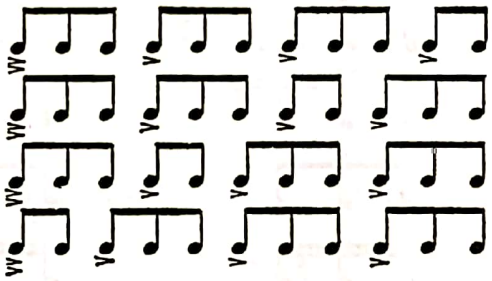
— ritm eterogen
alcătuit din 11 valori



(2+2+2+2+3)
(2+2+2+3+2)
(2+2+3+2+2)
(2+3+2+2+2)
(3+2+2+2+2)

varianta cu preponderenţă ternară

-- ritm eterogen
alcătuit din 11 valori



(3+3+3+2)
(3+3+2+3)
(3+2+3+3)
(2+3+3+3)

În acelaşi fel se pot compune ritmuri eterogene de 12, 13 etc. valori unitare, obţinîndu-se formule şi mai extinse.

Ca şi ritmurile binare şi ternare, ritmul eterogen (asimetric) posedă forme variate în ceea ce priveşte structura, utilizîndu-se şi aici procedeele clasice ale *repetării, augmentării, adiţionării, cumulării, divizării* şi *subdivizării valorilor,* la care se adaugă îmbogăţirile prin sincopare, deplasare de accente, formule (diviziuni) excepţionale etc.

Ritmul eterogen se întîlneşte mai frecvent în cîntul popular, unde el este atît de firesc (accentuările asimetrice apar de o naturaleţe atrăgătoare), conferind muzicii o notă aparte de originalitate.

Datorită particularităţilor sale de structură, *opuse simetriei ritmului binar şi ternar,* compozitorii secolului nostru îl utilizează frecvent, găsind într-însul resurse noi ale expresiei artistice (Debussy, Ravel, Bartók, Stravinski, Enescu, Prokofiev, Hindemith etc.).

Scanned with OKEN Scanner

3. Formule ritmice de excepție în ritmul binar, ternar și eterogen

Diviziunea (relația) excepțională a valorilor ritmice

Într-o compoziție muzicală avînd la bază un ritm de o anumită categorie, pot surveni formule ritmice de altă categorie, cum ar fi, spre exemplu, apariția într-un ritm binar a unor formule de ritm ternar sau eterogen, și invers.

Asemenea formule coexistă în categoria respectivă ca ritmuri de excepție, de unde și numele de *formule ritmice excepționale.*

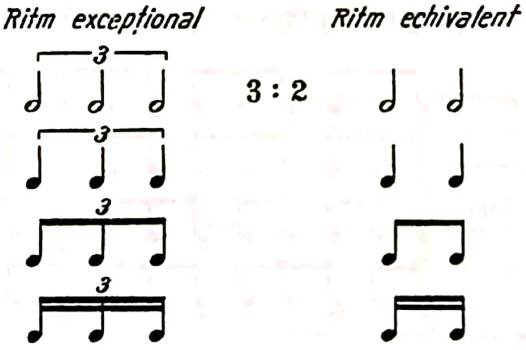
Matematicește ele se exprimă prin *diviziunile excepționale ale valorilor binare, respectiv ternare,* așa cum au fost prezentate la sistemul de notație.

Valoarea de înlocuire în timp a unei formule ritmice normale cu una de excepție se stabilește după principiul următor : dacă o formulă *x* dintrun ritm normal (binar, ternar sau eterogen) durează — spre exemplu — 1 secundă, formula *y* de ritm excepțional va dura un timp echivalent, deci, în cazul de mai sus, tot 1 secundă.

a) *Formule ritmice de excepție în ritmul binar*

În *ritmul binar,* cele mai frecvente formule de excepție sînt : *trioletul, cvintoletul, sextoletul* și *septoletul.*

— *Trioletul* (triola) este o formulă ritmică alcătuită din *3 valori* ce înlocuiește în timp o formulă alcătuită din *2 valori* de aceeași durată (raport 3 : 2) :



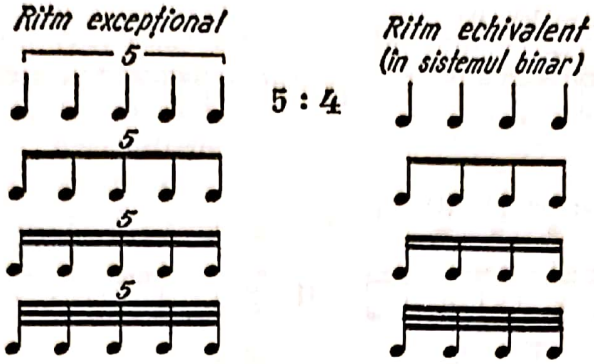
În ritm pot apărea formule triolice alcătuite nu numai din valori egale, ca mai sus, ci și inegale, sau prin introducerea de pauze, principiu care, de altfel, acționează în toate formulele excepționale de ritm și la toate sistemele :

— *Cvintoletul* (cvintola) este o formulă ritmică alcătuită din *5 valori* ce înlocuiește în timp o formulă alcătuită — pentru sistemul binar [1] — din *4 valori* de aceeași durată (raport 5 : 4) :

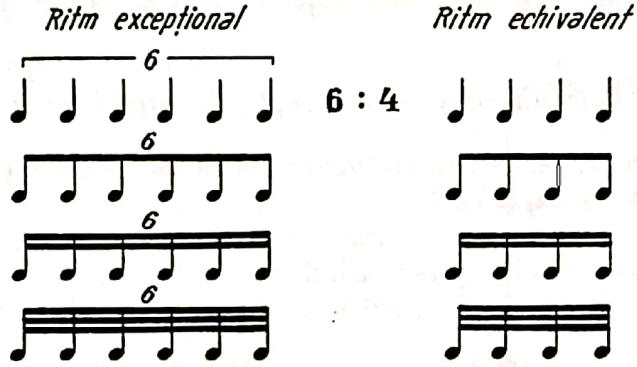
[1] Cvintcletul și septoletul vor fi întîlnite ca formule de excepție și în ritmul ternar, unde sînt tratate cu altă echivalență.

© 2025. GRAFOART

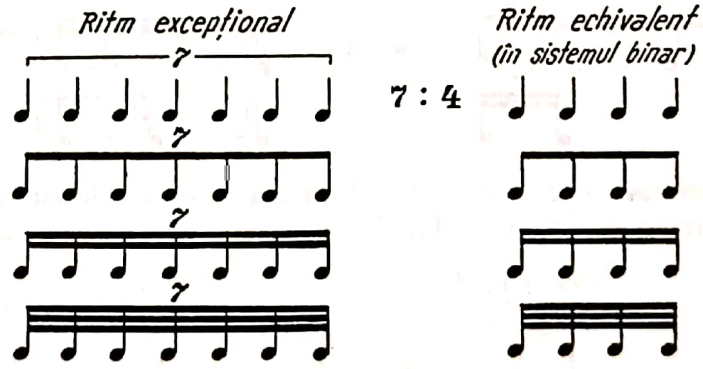
Scanned with OKEN Scanner



— *Sextoletul* (sextola) este o formulă ritmică alcătuită din *6 valori* ce înlocuieşte în timp o formulă alcătuită din *4 valori* de aceeaşi durată (raport 6 : 4) ;

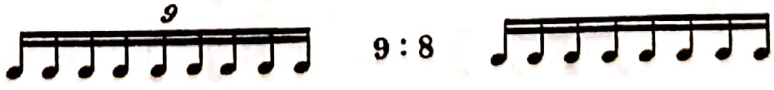


— *Septoletul* (septola) este o formulă ritmică alcătuită din *7 valori* ce înlocuieşte în timp o formulă alcătuită — pentru sistemul binar — din *4 valori* de aceeaşi durată (raport 7 : 4) :



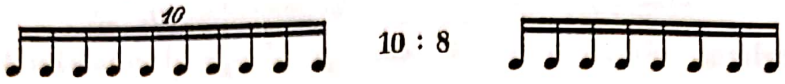
Cu totul rar, mai pot fi întîlnite în sistemul ritmic binar şi formule excepționale ca :

nonoletul (raport 9 : 8)



Scanned with OKEN Scanner

decimoletul (raport 10 : 8)



undecimoletul (raport 11 : 8)

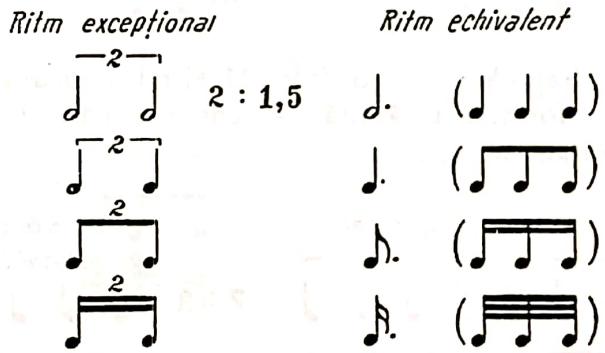
Ca notă generală, formulele ritmice excepţionale se raportează la timpii unei măsuri oarecare numai în momentul execuţiei (interpretării) lucrărilor, cu scopul de a se asigura o traducere corectă a echivalenţei.

În teorie însă, relaţia lor cu timpii unei măsuri nu se poate face, întrucît o aceeaşi formulă — spre exemplu trioletul — poate fi repartizată pe unul sau mai mulţi timpi ai măsurii. Asemenea formule sînt şi rămîn deci *formule strict ritmice.*

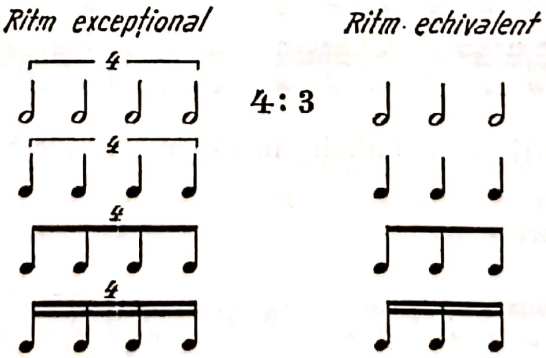
b) *Formule ritmice de excepţie în ritmul ternar*

În *ritmul ternar,* cele mai frecvente formule de excepţie sînt : *duoletul, cvartoletul, cvintoletul* şi *septoletul.*

— *Duoletul* (duola) este o formulă ritmică alcătuită din 2 *valori* ce înlocuieşte în timp o formulă corespunzînd unei valori ternare echivalente — valoare cu punct (în raport deci de 2 : 1½) :



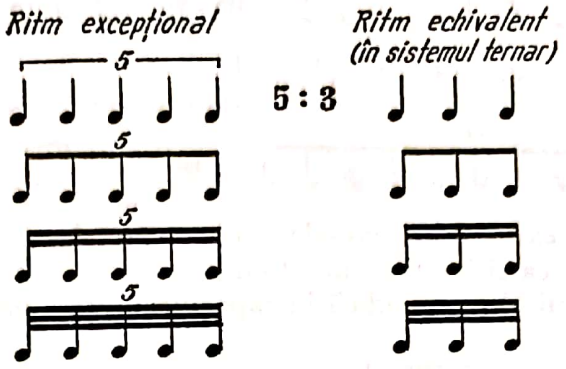
— *Cvartoletul* (cvartola) est o formulă ritmică alcătuită din 4 *valori* ce înlocuieşte în timp o formulă din 3 *valori* de aceeaşi durată (raport 4 : 3) :



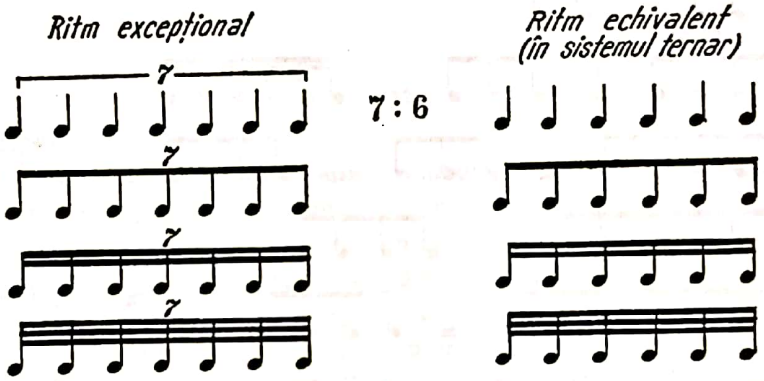
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

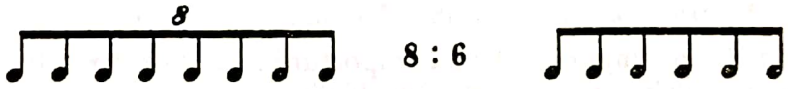
— *Cvintoletul* (cvintola) înlocuieşte în timp — pentru sistemul ternar — o formulă alcătuită din *3 valori* de aceeaşi durată (raport 5 : 3) [1] :



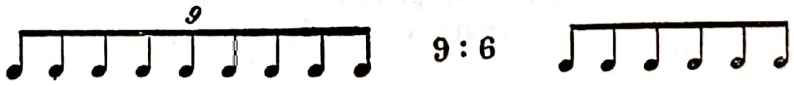
— *Septoletul* (septola) înlocuieşte în timp — pentru sistemul ternar — o formulă alcătuită din *6 valori* de aceeaşi durată (raport 7 : 6) :



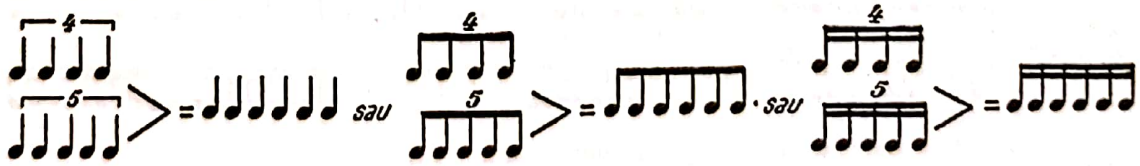
În sistemul ritmic ternar pot fi întîlnite şi alte formule excepţionale, ca : *octoletul* (raport 8 : 6)



nonoletul (raport 9 : 6)



[1] Unele ediţii (cele franceze şi italiene) merg pe alt principiu în ceea ce priveşte echivalenţa *cvartoletului* şi *cvintoletului* în sistemul ritmului ternar, socotind că ambele înlocuiesc un grup de *6 valori* de aceeaşi durată, adică :



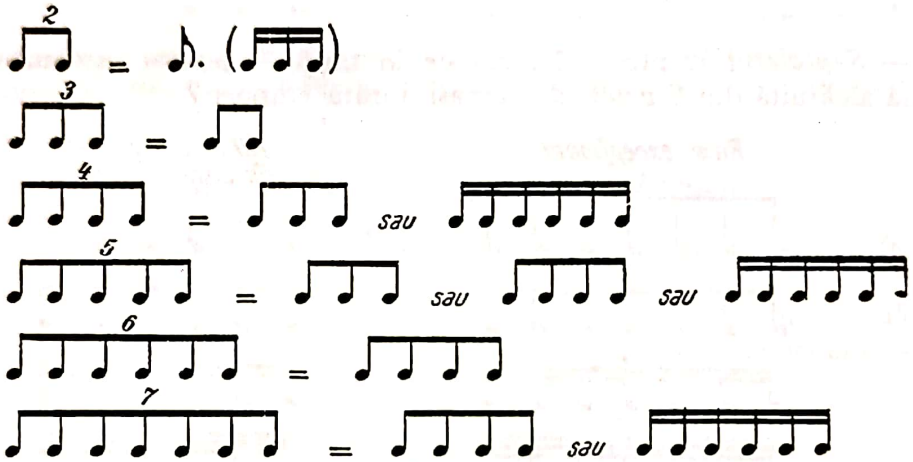
Evident că, la citirea partiturilor, trebuie să se ţină seama de această deosebire dintre un procedeu grafic şi celălalt.

Scanned with OKEN Scanner

decimoletul (raport 10 : 6)

undecimoletul (raport 11 : 6)

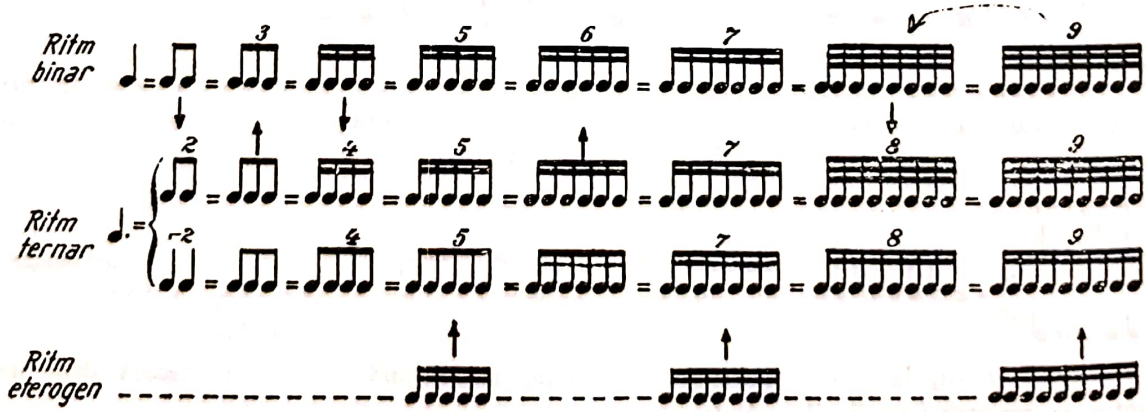
c) Cît priveşte existenţa *formulelor de excepţie în ritmul eterogen* (asimetric), ele sînt aceleaşi ca şi în sistemul ritmului binar şi ternar, înlocuirile urmînd a se face după principii identice, adică în raporturile următoare :



În ritmul eterogen (asimetric) pot fi utilizate *oricare dintre formulele ritmice de excepţie,* deci atît cele care aparţin sistemului ritmic binar, cît şi cele din sistemul ritmic ternar.

*

Reducînd la o singură schemă raporturile şi corelaţia dintre categoriile de ritm binar, ternar şi eterogen cu formulele lor de excepţie, ne vor fi şi mai clare punctele de interferenţă precum şi modul de înlocuire (echivalenţă) pe verticală a unui ritm cu altul (se pleacă de la pătrime — valoare binară — şi pătrime cu punct — valoare ternară, ca unităţi divizibile) :



© 2025. GRAFOART

Din schemă deducem următoarele :

— în ritmul *binar* coloanele 1, 2, 4, 8 reprezintă ritmurile normale ale sistemului, iar coloanele intermediare 3, 5, 6, 7, 9, 10 etc., ritmurile lor excepţionale ;

— în ritmul *ternar* coloanele 1, 3, 6, 12 reprezintă ritmurile normale ale sistemului, iar coloanele intermediare, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 10 etc., ritmurile lor excepţionale ;

— ritmul *eterogen* este reprezentat în schemă numai prin grupele de 5, 7, 9 valori, care prin structură nu pot aparţine nici ritmului binar, nici celui ternar.

*

RITMURILE POETICE ALE ANTICHITĂŢII

Corelaţia vers-ritim muzical

„În orice limbă cunoscută
există o muzică ascunsă."
CICERO

În poezia antică elină rezidă tiparele (modelele) care stau la baza tuturor ritmurilor muzicale moderne, oricît de complicate ni s-ar părea acestea. Totul porneşte de la faptul că — la început — poezia, muzica şi dansul constituiau o singură artă, iar ulterior, dezvoltîndu-se pe căi diferite, şi-au păstrat ca *element comun ritmul.*

Preluînd din poezie tiparele ritmice de bază, muzica le-a cultivat şi dezvoltat prin mijloace proprii pînă la un înalt grad de expresie artistică ; de aceea, cunoaşterea ritmurilor poeziei antice constituie parte integrantă din teoria modernă despre ritm.

În studiul ritmurilor antice se operează cu cîteva noţiuni strict poetice, şi anume :

— silabele *longa* şi *brevis* (lungă şi scurtă), unităţi ritmice elementare din jocul cărora se formează toate ritmurile ;

— *piciorul* (podia), unitate ritmică imediat superioară, alcătuită din combinarea silabelor *longa* şi *brevis ;*

— *metrul,* unitate ritmică rezultînd din reunirea mai multor picioare *(podii)* [1]

După numărul (cantitatea) de silabe — *longa* şi *brevis* — din alcătuirea lor, ritmurile poetice pot fi : bisilabice, trisilabice, tetrasilabice, pentasilabice etc. — respectiv de 2, 3, 4, 5 silabe.

Dintre acestea, ritmurile bisilabice şi trisilabice se consideră *ritmuri simple* (de bază), iar celelalte constituie *ritmurile compuse,* fiind alcătuite din primele, în diverse îmbinări.

A. RITMURI BISILABICE

Se cunosc patru ritmuri de structură bisilabică : *troheul, iambul, spondeul* şi *piricul.*

1. *Ritmul trohaic* [2] este alcătuit dintr-o silabă *longa* urmată de una *brevis* (– ∪).

---

[1] De notat că în antichitatea elină *ritmul* era sinonim cu *metrul poetic.*

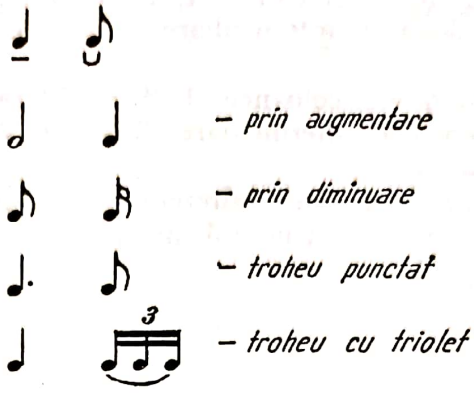
[2] În limba greacă, *trohaios* = iute, repede şi *trohos* = roată, desfăşurîndu-se iute, ca o roată în mers.

Scanned with OKEN Scanner

În muzică, ritmul trohaic prezintă următoarele forme mai obișnuite :

— ritm trohaic de bază

— forme derivate ale troheului



Un exemplu din literatura muzicală în ritm trohaic (măsurile 1, 2 și 4) :

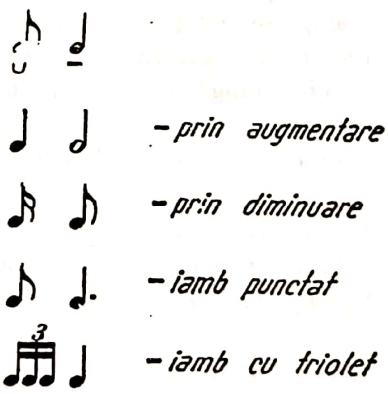
L. v. Beethoven — SIMFONIA A III-A

2. *Ritmul iambic* [1] este alcătuit dintr-o silabă *brevis* urmată de una *longa* (⏑ –), constituind inversul troheului.

În muzică, iambul prezintă următoarele forme mai obișnuite :

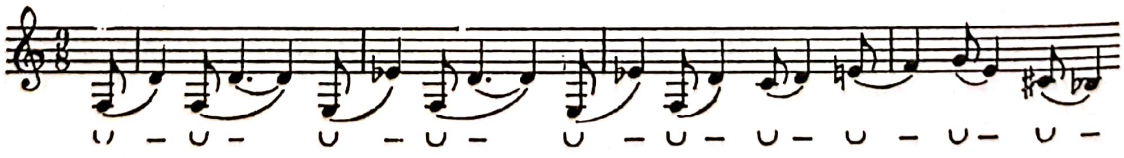
— ritm iambic de bază

— forme derivate ale iambului



Un exemplu din literatura muzicală în ritm iambic :

Béla Bartók — SONATA PENTRU DOUĂ PIANE ȘI PERCUȚIE



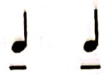
[1] În limba greacă, *iapto* = a arunca, a se lansa ; ceea ce corespunde cu interpretarea lui ca element de pregătire și lansare spre accentul ritmic.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

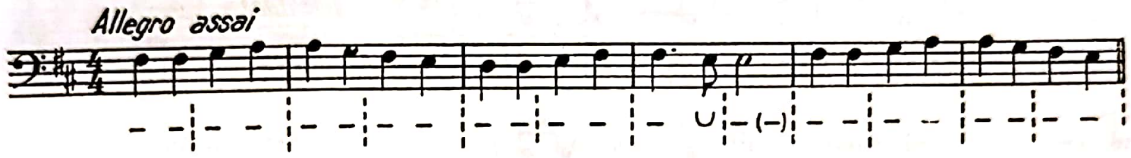
3. *Ritmul spondaic* [1] este alcătuit din două silabe *longa* (— —).

În muzică, spondeul prezintă următoarele forme mai obişnuite :

— ritm spondeic de bază 

— forma augmentată a spondeului

Cunoscuta temă a Rondoului din *Simfonia a IX-a* de Beethoven este aproape în întregime scrisă în ritm spondaic (reducţie) :

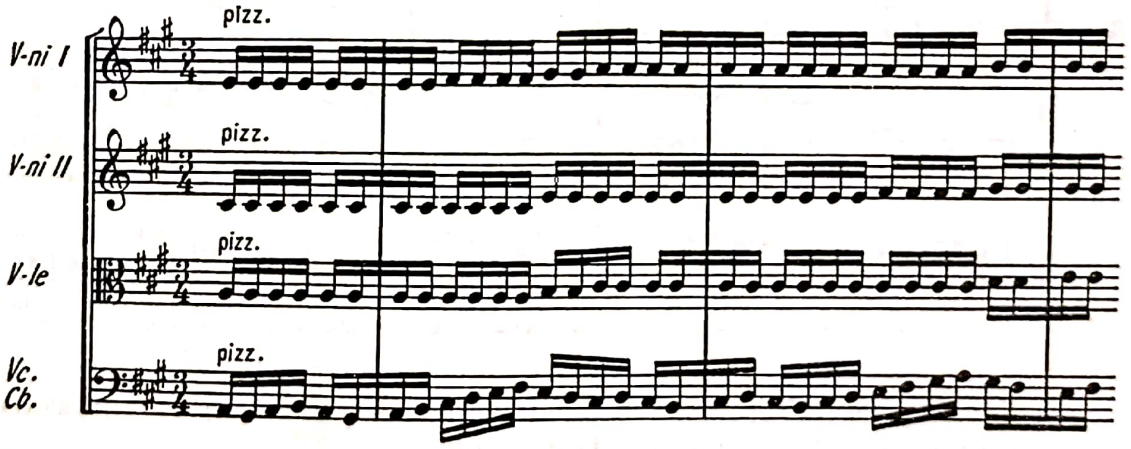


— *Ritmul piric* [2] este alcătuit din două silabe *brevis* (∪ ∪). În muzică, piricul prezintă următoarele forme mai obişnuite :

— ritm piric de bază

— forma diminuată a piricului

O frumoasă pagină de ritm piric realizează Prokofiev în *Simfonia clasică,* pe întreg ansamblul coardelor : [3]



[1] În limba greacă, *spondios* = pentru cîntecele consacrate libaţiunilor.

[2] În limba greacă, *pir* = foc, flacără, în dansul flăcărilor.

[3] Ritmurile *spondeu* şi *piric* — fiind alcătuite numai din silabe lungi, respectiv numai din silabe scurte — vor apărea ca atare prin opunere (contrast) cu altele sau cu ele însele ; altfel, *spondeul* dintr-un tempo viu se va confunda cu *piricul* dintr-un tempo moderat, şi invers.

Precizarea este valabilă şi pentru ritmurile trisilabice alcătuite de asemenea numai din silabe lungi sau numai din silabe scurte — cum este cazul *molosului* şi *tribrahului.*

Scanned with OKEN Scanner

B. RITMURI TRISILABICE

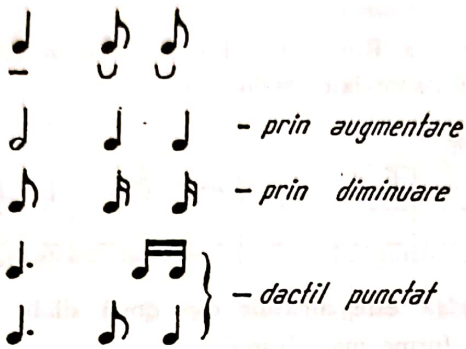
Se cunosc opt ritmuri de structură trisilabică : *dactilul, anapestul, amfibrahul, bahicul, antibahicul, creticul, tribrahul* şi *molosul.*

1. *Ritmul dactilic*[1] este alcătuit dintr-o silabă *longa* urmată de 2 silabe *brevis* (— ∪ ∪).

În muzică, dactilul prezintă următoarele forme mai obişnuite :

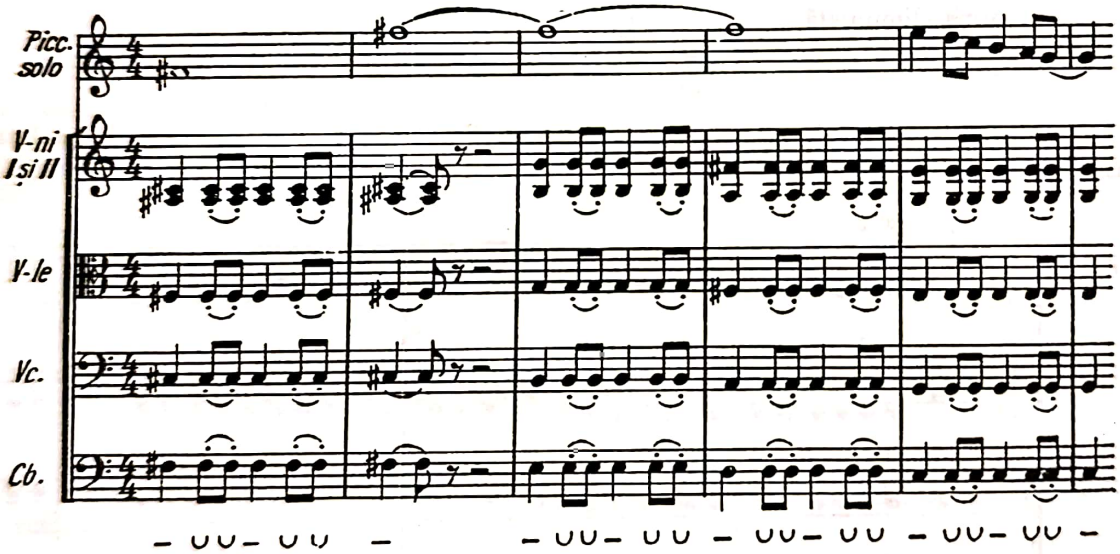
— ritm dactilic de bază

— forme derivate ale dactilului:



Un exemplu din literatura muzicală utilizînd ritmuri dactilice (la coarde) :

D. Şostacovici — SIMFONIA A V-A



2. *Ritmul anapestic*[2] — numit şi antidactil (inversul dactilului) — este alcătuit din două silabe *brevis* urmate de o singură *longa* (∪ ∪ —).

În muzică, ritmul anapestic prezintă următoarele forme mai obişnuite :

— ritm anapestic de bază

---

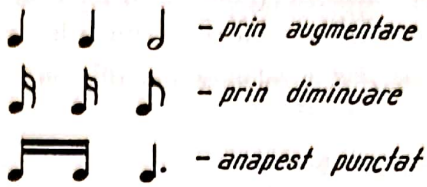
[1] În limba greacă, *dactilos* = deget ; începe cu silaba lungă şi se continuă cu două silabe scurte, ca falangele degetului.

[2] În limba greacă, *anapestos* = care reproduce invers (contrariul dactilului).

© 2025. GRAFOART

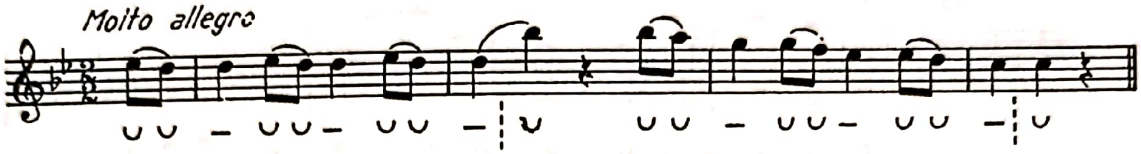
Scanned with OKEN Scanner

— forme derivate
ale anapestului



Un exemplu din literatura muzicală utilizînd ritmuri anapestice :

W. A. Mozart — SIMFONIA Nr. 40

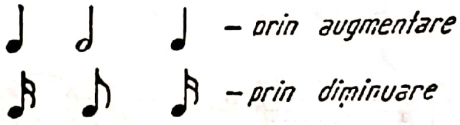


3. *Ritmul amfibrahic (brahihoreic)* este alcătuit din 3 silabe în succesiunea *brevis—longa—brevis* (⏑ — ⏑).

În muzică, ritmul amfibrach se întîlneşte în următoarele forme mai obişnuite :

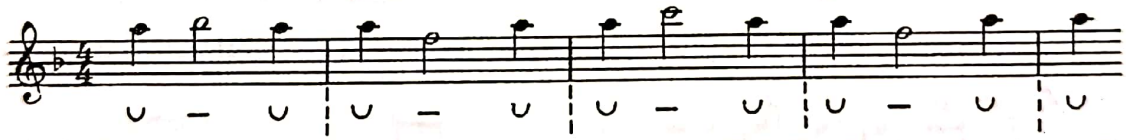
-- ritm amfibrah de bază

— forme derivate
ale amfibrahului



Existenţa silabei *longa* între cele două *brevis* apropie amfibrahul de formula sincopei, cu efectele ei inovatoare în dezvoltarea mişcării ritmice :

C. Franck — SIMFONIA ÎN RE MINOR



4. Vin la rînd o serie de ritmuri trisilabice mai puţin obişnuite decît cele prezentate mai înainte, şi anume :

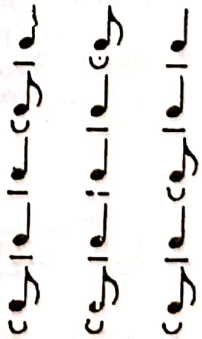
— ritmul cretic *(longa + brevis + longa)*

— ritmul bahic *(brevis + longa + longa)*

— ritmul antibahic *(longa + longa + brevis)*

— ritmul molos *(longa + longa + longa)*

— ritmul tribrahic *(brevis + brevis + brevis)*



[1] În limba greacă, *amfi* = în jurul, *brahis* = scurt ; silaba *longa* fiind înconjurată de 2 silabe *brevis* (scurte).

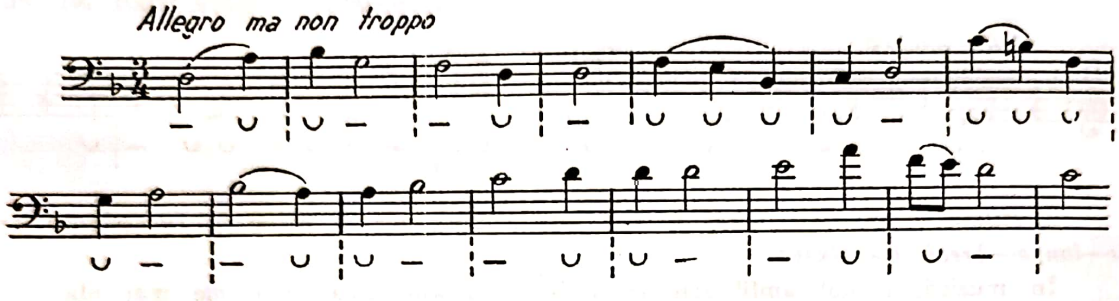
Scanned with OKEN Scanner

În primele trei categorii (creticul, bahicul şi antibahicul) distingem formulele de structură eterogenă din ritmica modernă (ritmurile asimetrice).

Ritmurile bisilabice şi trisilabice descrise pînă acum se pot întîlni în muzică şi în amestec, astfel :

— troheu + iamb + tribrah

G. Fauré — TRIO CU PIAN ÎN RE MINOR

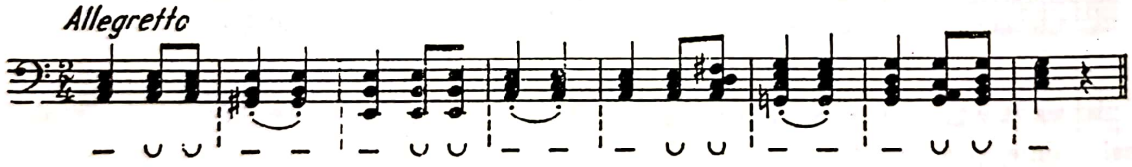


— spondeu + troheu + piric

G. Bizet — ARLEZIANA

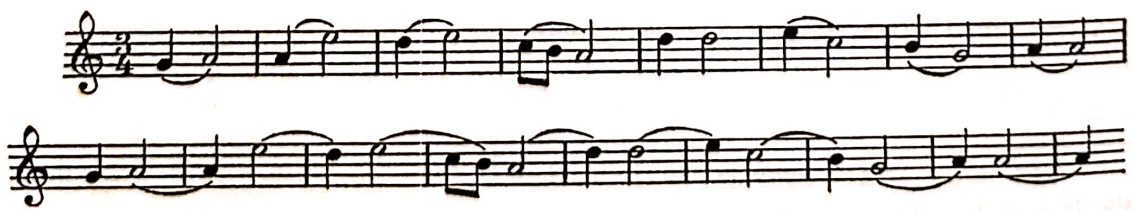
— dactil + spondeu

L. v. Beethoven — SIMFONIA A VII-A



Prin mutarea accentelor, un ritm oarecare se poate transforma în inversul său, ca în exemplul de mai jos, în care *iambul* din prima frază devine *troheu* în a doua frază :

S. Toduţă — PASSACAGLIA



© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

C. RITMURILE POETICE COMPUSE

Ritmurile poetice compuse provin din reunirea a două sau mai multe ritmuri simple — bisilabice şi trisilabice —, ale căror formule se prezintă — schematic — astfel :

— ditroheul (dublul troheu) – ∪ – ∪

— diiambul (dublul iamb) ∪ – ∪ –

— dispondeul (dublul spondeu) – – – –

— dipiricul (dublul piric) ∪ ∪ ∪ ∪

— horiiambul (troheu + iamb) – ∪ ∪ –

— antispastul (iamb + troheu) ∪ – – ∪

— ionicul major (spondeu + piric) – – ∪ ∪

— ionicul minor (piric + spondeu) ∪ ∪ – –

— epitrit I (iamb + spondeu) ∪ – – –

— epitrit II (troheu + spondeu) – ∪ – –

— epitrit III (spondeu + iamb) – – ∪ –

— epitrit IV (spondeu + troheu) – – – ∪

— peon I (troheu + piric) – ∪ ∪ ∪

— peon II (iamb + piric) ∪ – ∪ ∪

— peon III (piric + troheu) ∪ ∪ – ∪

— peon IV (piric + iamb) ∪ ∪ ∪ –

Fiecare din aceste ritmuri compuse se regăsesc în ritmica modernă, utilizîndu-se atît în formele de bază (arhetip) prezentate mai sus, cît şi în cele derivate, obţinute prin augmentări, diminuări, divizări şi subdivizări ale valorilor componente.

Cît priveşte clasificarea diferitelor *genuri ritmice* la vechii greci, aceasta cuprindea :
— genul *egal :* raport 1/1
— genul *dublu :* raport 2/1
— genul *hemiolic* [1] : raport 3/2

[1] În limba greacă, *imiolios* = o dată şi jumătate mai mare (3/2).

Cap. III

RITMURI SPECIFICE ÎN MUZICA POPULARĂ ROMÂNEASCĂ

Printre caracteristicile de seamă, ce conferă muzicii noastre populare originalitate şi frumuseţe, se consideră — desigur — ritmurile sale specifice.

În capitolul de faţă vom trata succint trei dintre aceste ritmuri, şi anume *parlando-rubato, giusto-silabic* şi *aksak.*

1. Ritmul parlando-rubato

După cum rezultă din însăşi expresia, ritmul *parlando-rubato* [1] are două caracteristici principale :

a) se desfăşoară pe intonaţii aproape vorbite, narate, legate deci intim de textul poetic (ritm *parlando) ;*

b) se constituie ca structură din formule ale căror durate se află în relaţii nemăsurabile, cu dese opriri pe coroane, cu augmentări şi diminuări neproporţionale, cu accelerări şi răriri ale tempoului (ritm *rubato).*

Într-o piesă de ritm *parlando-rubato,* momente de autentic recitativ — care ne ţin la graniţa dintre vorbire şi cînt — alternează cu altele de o melodică bogat ornamentată.

Textul poetic primează, de obicei, în astfel de producţii, iar muzica nu face decît să sublinieze patosul povestirii, al acţiunii şi ideilor ce se degajă din conţinut.

Fiind în întregime subordonat expresivităţii liniei melodice şi textului vorbit, ritmul *parlando-rubato* cu greu suportă încadrarea în măsură.

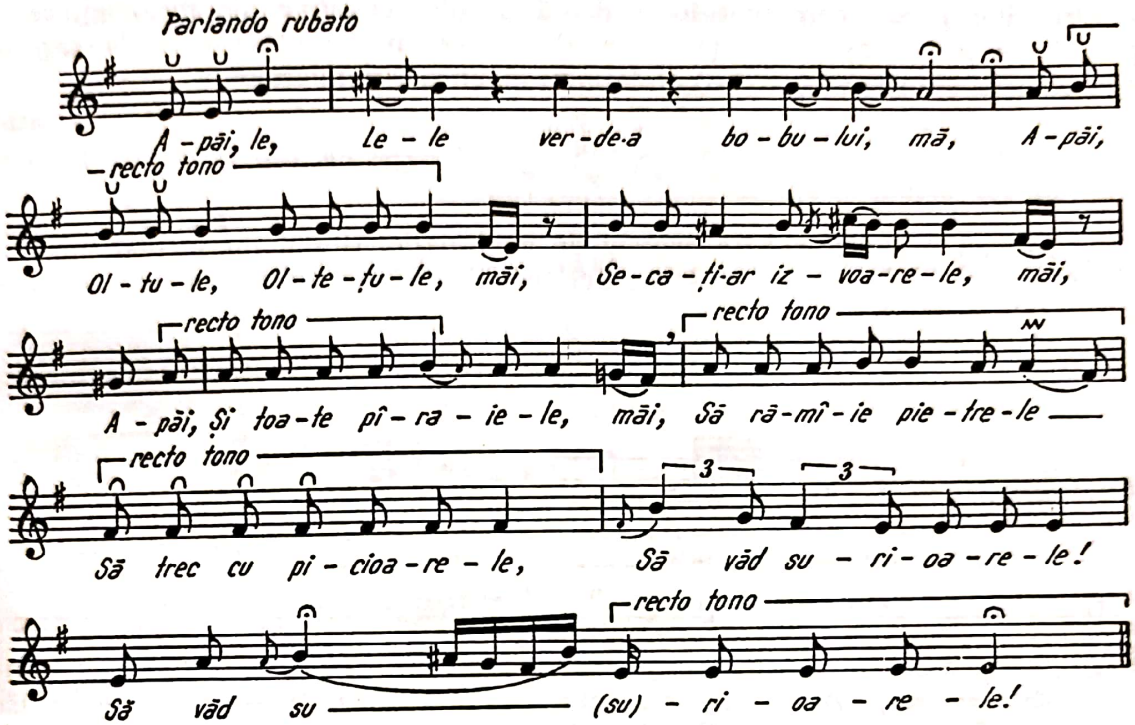
Iată, spre exemplu, un cîntec-doină într-un ritm *parlando-rubato :*

[1] În limba italiană, *parlando* = vorbind şi *rubato* = liber.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

OLTULE, OLTEŢULE — „200 cîntece şi doine"

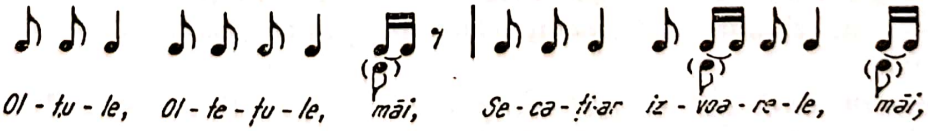


Din melodia citată desprindem, în privinţa structurii ritmului, următoarele :

— Valorile ritmice, aproape neproporţionale, se îmbină într-o mişcare de o libertate absolută :

— În desenul ritmic apar din loc în loc alungiri şi diminuări neproporţionale, precum şi formule excepţionale, ca o confirmare a ritmicităţii extrem de libere :

— Fiecărei silabe a textului îi corespunde o valoare ritmică indivizibilă — de obicei optimea şi pătrimea ; divizarea optimii şi pătrimii este posibilă numai melismatic — adică pe aceeaşi silabă —, cînd se resimte însă rolul funcţional al duratei de bază :

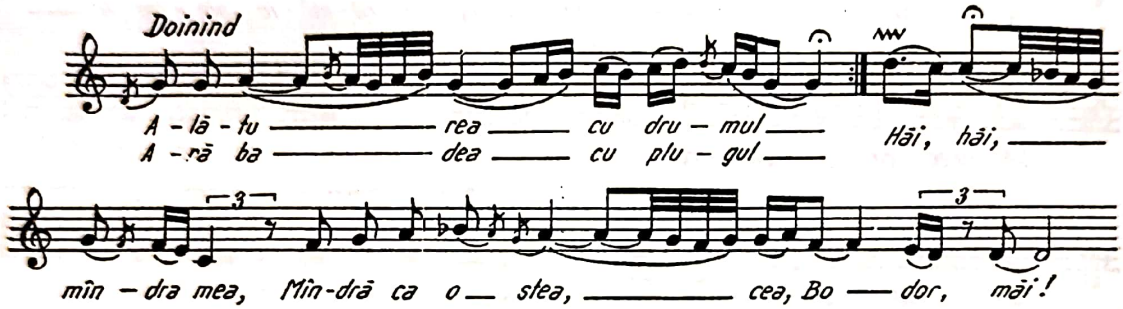


— Sînt posibile şi alte divizări melismatice ale celor două valori :

— Se remarcă, de asemenea, frecvenţa abundentă — în textul muzical — a ritmurilor pirice, care scot în evidenţă părţile recitative ale melodiei, ce se poartă fie pe acelaşi sunet (*recto-tono*), fie pe mai multe sunete, la care se ajunge prin alunecare (glisare), folosindu-se uneori şi microtonii :

Într-un *parlando-rubato* excesiv de melismatic, ritmul nu se mai subordonează în întregime textului poetic ; aci melodia covîrşeşte poezia, iar accentele devin tipic muzicale :

ALĂTUREA CU DRUMUL — Culegere Achim Stoia [1]



Interpretarea melodiilor în ritmul *parlando-rubato* rămîne de natură strict *solistică (individuală)*, un rol deosebit avîndu-l, ca atare, simţirea, gustul, inventivitatea şi personalitatea interpretului.

Din cauza naturii lor solistice, melodiile în ritm *parlando-rubato*, vocale sau instrumentale, suferă continuu modificări, chiar în execuţia aceluiaşi interpret ; structura de bază se recunoaşte însă în mulţimea de variante la care este supusă în procesul transmiterii şi propagării către alţi şi alţi interpreţi.

Ritmul *parlando-rubato* se întîlneşte în vechi melodii populare cu caracter epic, în balade, bocete şi mai ales în *doină* — creaţie elegiacă tipică liricii populare româneşti —, prin care se exprimă trăiri puternice ca : dorul, jalea, dragostea etc.

2. Ritmul giusto-silabic

Un alt ritm de structură aparte — întîlnit în muzica populară românească — este ritmul *giusto-silabic (bicron)* [2], înţelegînd prin această expresie următoarele :

— *ritm giusto* (just), întrucît se execută măsurat, regulat, spre deosebire de ritmul *parlando-rubato*, care se interpretează liber ;

---

[1] Extras din Breazul, G. *Patrium Carmen*. Craiova, Scrisul românesc, 1941.

[2] Expresia aparţine renumitului folclorist român C. Brăiloiu, care a cercetat şi studiat cu asiduitate creaţia populară românească. (A se vedea Brăiloiu, C. *Le Giusto syllabique bichrone*. În : *Rev. Poliphonie*, caetul 2, Paris, Ed. Richard Masse, 1948.)

© 2025. GRAFOART

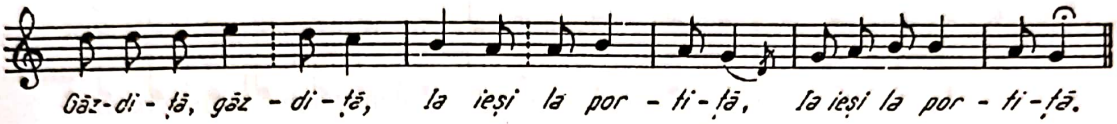
Scanned with OKEN Scanner

— *ritm silabic,* fiind strîns legat de metrica versurilor populare, în care, prin îmbinările a două calităţi diferite de silabe, lungi şi scurte, se asigură fuziunea dintre sunetul muzical şi cuvînt ;

— *ritm bicron,* întrucît foloseşte în realizarea formulelor *două valori de bază* — optimea şi pătrimea — concepute fiind ca valori ritmice independente una faţă de alta, din jocul cărora se obţin toate ritmurile de această factură.

Să pornim în tratarea şi cunoaşterea ritmului *giusto-silabic* tot de la o melodie populară :

CÎNTEC DE ŞEZĂTOARE (Făgăraş) — Culegere Em. Comişel



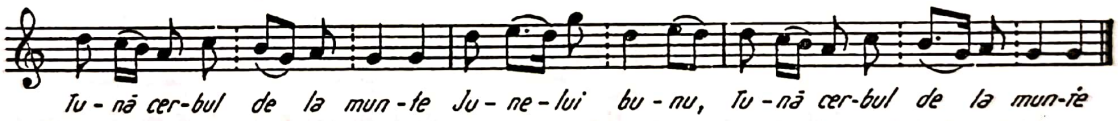
Analizînd exemplul citat, reţinem următoarele caracteristici ale ritmului *giusto-silabic :*

— este un ritm legat intim de metrica şi cadenţa versurilor ;

— foloseşte permanent două durate — optimea şi pătrimea — (raport 2 : 1 sau 1 : 2), a căror confruntare generează un ritm silabic similar cu cel antic grecesc : silabele scurte fiind redate prin optime, iar cele lungi prin pătrime.

Cele două valori, cu importanţă funcţională egală, predomină în dezvoltarea ritmului *giusto-silabic ;* de aceea, duratele mai mici se întrebuinţează numai în mod excepţional — în formule melismatice (pe aceeaşi silabă) — ca în exemplul următor :

TUNĂ CERBUL — Colind din Transilvania
Culegere Em. Comişel



Din alternarea liberă a celor două durate de bază (optimea şi pătrimea) se obţin două feluri de ritmuri *giusto-silabice :*

— *ritmuri simple,* alcătuite din 2 sau 3 valori, respectiv ritmuri bisilabice şi trisilabice ;

— *ritmuri compuse,* constînd din reunirea mai multor ritmuri simple de 2 şi 3 valori. [1]

În primul caz se obţin ritmurile simple în genul celor antice greceşti, adică ritmurile bisilabice : piric, iambic, trohaic, spondaic şi ritmurile trisilabice : tribrach, anapest, amfibrach, dactil etc.

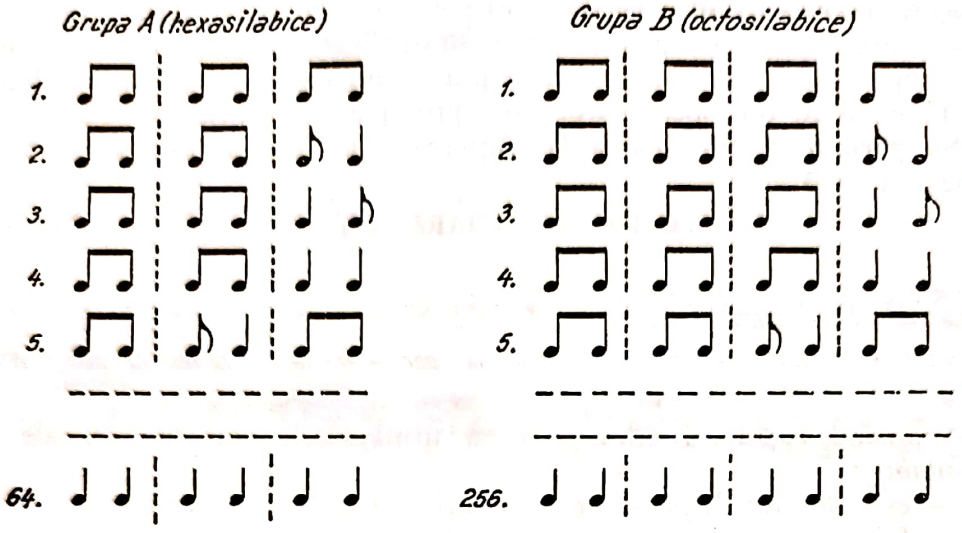
În cel de-al doilea caz, pot fi obţinute formule ritmice mai complexe, după cum versul poetic este alcătuit din 6, respectiv 8 silabe.

Cu versurile hexasilabice se pot forma 64 de serii ritmice diferite ($4 \times 4 \times 4 = 64$), iar cu versurile octosilabice se obţin 256 de serii ritmice de

[1] Comişel, Emilia. *Folclor muzical,* Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1967, pag. 134.

Scanned with OKEN Scanner

tipul *giusto-silabic* ($4 \times 4 \times 4 \times 4 = 256$), deci o mare varietate de formule, din care redăm mai jos doar primele : [1]



Ritmul *giusto-silabic* se desfăşoară cursiv, fluid, într-o viteză constantă (limite metronomice cca. 130—144 pentru optime), nepermiţînd opriri, precipitări sau răriri ale duratelor, nici interpretarea de tipul rubato.

El aparţine genului vocal, întîlnindu-se în cîntecele lirice, în cele rituale (bocete) şi mai ales în colinde. Poate fi executat de către mai mulţi interpreţi deodată (caracter colectiv al interpretării).

Cercetătorii din domeniul etnomuzicologiei socotesc că „acest ritm silabic, bazat pe jocul celor două durate — corespunzătoare fiecare cîte unei silabe — este o moştenire ancestrală, o ritmică pe care poporul nostru a preluat-o de la neamurile şi seminţiile din care s-a zămislit acum aproape două milenii". [2]

3. Ritmul aksak

Prin ritm *aksak* [3] se înţelege, din punct de vedere teoretic, un ritm asimetric — alcătuit din 5, 7, 8, 9, 10, 11 etc. valori de bază —, care se execută într-o mişcare de mare viteză, realizînd între 300 şi 600 unităţi etalon pe minut (MM = 300—600) [4].

Din cauza tempoului extrem de viu în care se desfăşoară, în interiorul formulelor se petrece un proces de concentrare a pulsaţiilor ritmice mai mici în două durate mai mari, care coordonează întregul ritm de această factură : *optimea şi optimea cu punct.*

---

[1] Brăiloiu, Const. *Le giusto syllabique bichrone,* op. citat. (Cifra 4 din calcul reprezintă combinaţiile celor 4 ritmuri bisilabice posibile.)

[2] Alexandru Tiberiu, *Muzica populară românească* (manuscris).

[3] În limba turcă, *aksac* = şchiop.

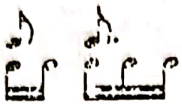
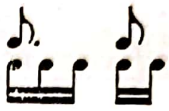
[4] Fiind mult răspîndit în folclorul vecinilor noştri de la sud, Béla Bartók l-a numit „ritm bulgăresc", iar Constantin Brăiloiu — ale cărui studii de specialitate s-au impus în lumea întreagă — i-a spus „ritm *aksak*", avînd în vedere că, în execuţie, alungirea neregulată a unor valori realizează, prin viteza execuţiei, o foarte fină şi abia sesizabilă şchiopătură a ritmului.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Se obţine deci tot un *ritm bichron* — adică alcătuit din două durate coordonatoare —, dar care se află într-un alt raport de proporţionalitate (2 : 3 sau 3 : 2) faţă de *ritmul bichron* din *giusto-silabic* (raport 1 : 2 sau 2 : 1).

Fiecare din aceste durate coordonatoare în ritmul *aksak* încorporează într-însa două, respectiv trei pulsaţii ritmice mai mici, astfel :

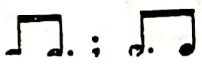
raport 2 : 3  raport 3 : 2 

Ca intensitate şi expresie, valoarea punctată capătă o importanţă aparte, Béla Bartók numind-o, din această cauză, „proiectarea în timp a accentului dinamic". [1]

Întreaga mişcare ritmică de tip *aksak* se desfăşoară prin jocul şi opunerea celor două durate cumulative, autonome una faţă de alta, fiecare avînd individualitatea şi funcţiunea ei precisă : una reprezintă în mod concentrat virtuţile ritmului binar (optimea), iar celălalt virtuţile ritmului ternar (optimea cu punct), ambele generînd, într-un raport dialectic de conexiune, un ritm aparte : *ritmul aksak.*

Cîteva formule de ritm *aksak* întîlnite mai frecvent în folclorul românesc, mai ales în muzica pentru dans :

— de *două* valori ritmice cumulative



— de *trei* valori ritmice cumulative

— de *patru* valori ritmice cumulative

etc.

— de *cinci* valori ritmice cumulative

etc.

— de *şase* valori ritmice cumulative

etc.

— de *şapte* valori ritmice cumulative

etc.

Asemenea ritmuri devin şi mai complexe prin cuplarea unei formule cu altele de structuri diferite.

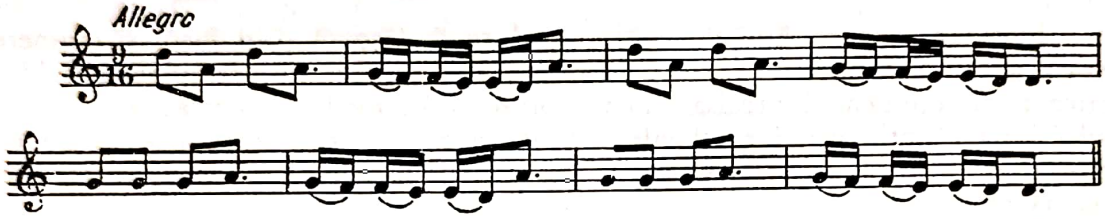
[1] Bartók, Béla. *Însemnări asupra cîntecului popular,* op. cit., pag. 107.

Scanned with OKEN Scanner

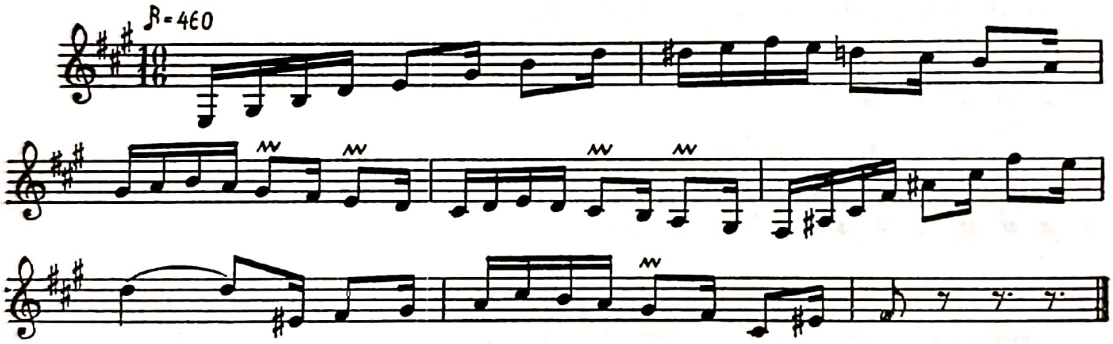
Redăm cîteva exemple din literatura muzicală folclorică utilizînd ritmul *aksak*, în care rolul organizator, pe plan ritmic, al celor două durate se resimte chiar şi în formulele derivate (cu valori subdivizionare) :

RUSTEMUL — Culegere Emilia Comişel

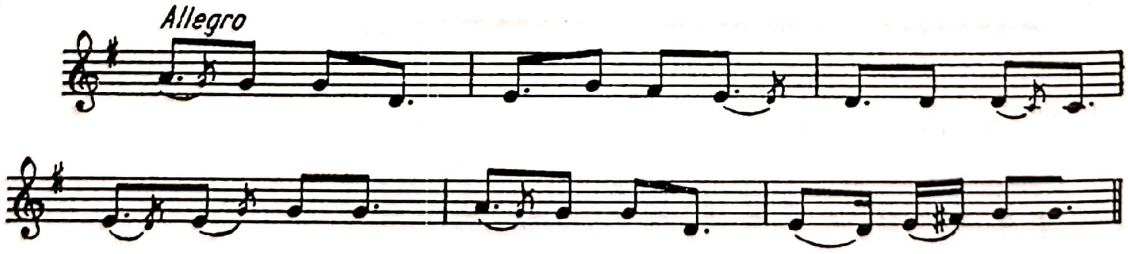
ŞCHIOAPA — Culegere Emilia Comişel



ARDELEANA — Culegere Pascal Bentoiu [1]



COLINDĂ — Culegere Béla Bartók [2]



Răspîndirea ritmurilor *aksak* este semnalată la multe popoare : turci, albanezi, români, bulgari, sîrbi, greci, tuarezi, berberi, beduini, negri, indieni, ba chiar şi în muzica unor popoare din America.

---

[1] *Revista de folclor* nr. 1—2. Bucureşti, 1956.

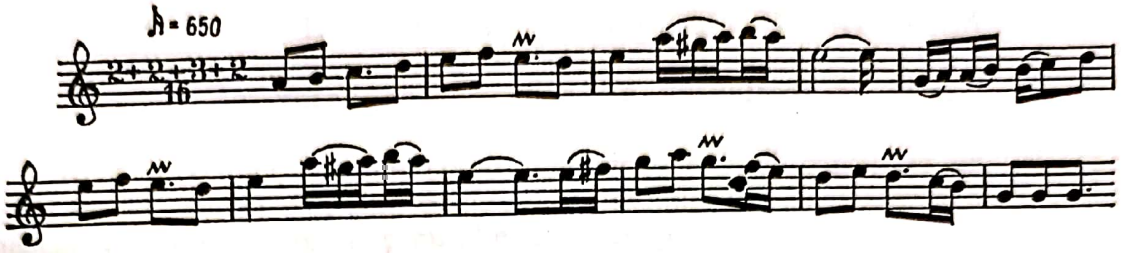
[2] După Comişel, Emilia. *Folclor muzical*, op. cit.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

În muzica populară românească însă se păstrează „cea mai rafinată formă de ritm *aksak*, în care asimetria atinge o perfecţiune de neconceput, ajungîndu-se la 500—600 unităţi ritmice pe minut" : [1]

PE PICIOARE — Culegere Béla Bartók [2]



[1] Vavrinecz, Béla. *Ritmuri asimetrice*, în : *Kodály Emlékkönyv*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1953, p. 567.

[2] După Comişel, Emilia. *Folclor muzical*, op. cit.

Scanned with OKEN Scanner

Cap. IV

PROCEDEE (MIJLOACE) DE DEZVOLTARE ALE FORMELOR RITMULUI

În decursul timpului, după un lung şir de perioade evolutive şi de progres, în creaţia muzicală s-au statornicit o serie de procedee (mijloace) componistice avînd ca element principal de lucru *ritmul.*

După structura şi caracterul lor, aceste mijloace formează două categorii distincte :

— *cele clasice,* avînd o mare răspîndire în creaţie ;
— *cele noi,* contemporane, în curs de afirmare pe un plan din ce în ce mai general.

I. Procedee clasice

Cele mai cunoscute procedee clasice (tradiţionale) prin care s-au dezvoltat formele ritmice — aşa cum rezultă din fenomenul de creaţie — sînt :

de factură exclusiv ritmică

— repetarea formulei celulare
— dezvoltarea prin sistemul de pauze
— augmentarea şi diminuarea valorilor
— cumulul de valori
— sincopa
— contratimpul
— cruza şi anacruza

de factură mixtă (ritmico-melodică sau ritmico-armonică) :

— imitaţia
— recurenţa (ritmul în oglindă)

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

— variaţiunea
— pedala (obstinaţia) ritmică
— ritmul complementar
— poliritmia.

A. PROCEDEE DE FACTURĂ EXCLUSIV RITMICĂ

1. Repetarea ca procedeu de dezvoltare în ritm

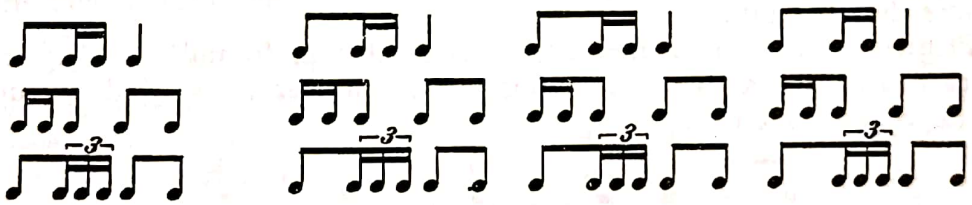
Repetarea unei formule (figuri) ritmice de bază constituie un prim procedeu în construcţia ritmului, o dezvoltare incipientă (elementară) a discursului muzical. Prin îmbogăţirea ei şi cu alte mijloace (melodice, armonice, timbrale etc.), repetarea ritmică devine un principiu activ de creaţie şi de travaliu componistic.

Fie o formulă (figură) protocelulară alcătuită din 2 sunete egale sau inegale, care, prin repetare, pot deveni un *motiv ritmic* mai bine conturat, făcînd să crească interesul şi atenţia pentru ritmul respectiv :

capul de motiv *dezvoltarea lui prin repetare*

Dacă în formula motivică se pleacă de la combinaţii de valori diferite, expresia ritmică devine mai evidentă şi de mai mare interes :

capul de motiv *dezvoltarea lui prin repetare*



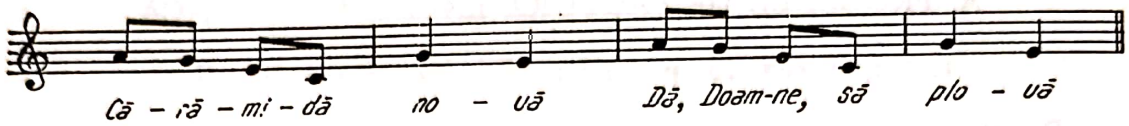
Repetarea ritmică constituie, desigur, un procedeu extrem de simplu şi elementar văzîndu-l prin prizma stadiului la care a ajuns arta muzicală contemporană Cu toate acestea, prin ea, şi astăzi, în arta popoarelor de culoare, se obţin efecte ritmice impresionante, mai ales cînd se utilizează la diferite instrumente şi în diverse intensităţi — de la cele mai fine pînă la cele mai puternice —, producînd o adevărată obsesie în inima ascultătorului.

Nu de mult, popoarele aflate încă în stare de semisălbăticie atribuiau repetării ritmice o forţă magică ce stăpînea aproape toate manifestările de viaţă spirituală ale acestora :

Asia-Vogul — CÎNTECUL URSULUI

Repetarea ritmică se întîlneşte, de asemenea, în folclorul copiilor, în muzica populară de dans, în muzica de jazz şi chiar în creaţia cultă, în acele puncte în care compozitorul doreşte să insiste asupra unui ritm (formule) ce caracterizează idei, atitudini, personaje :

CÎNTEC DE COPII (folclor românesc)



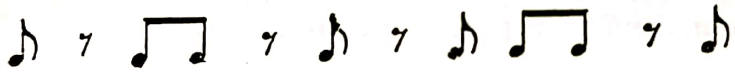
Procedeul repetării ritmice generează forme mai complexe, cum sînt *obstinaţia* (ritmul *ostinato*) şi *secvenţa* (progresia) *ritmică.*

2. Dezvoltarea ritmului prin pauze

În compoziţia muzicală, *pauzele au rol activ, creator,* căci, în pofida efectului lor fiziologic (prin pauze se întrerup sonorităţile), în ritm ele devin elemente de structură (valori ritmice efective), făcînd parte din gîndirea şi exprimarea compozitorului.

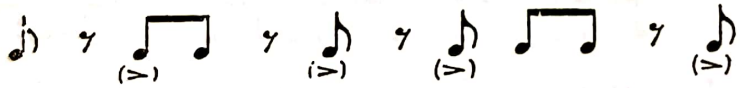
Fie o formulă ritmică simplă, alcătuită numai din valori egale :

Înlocuind unele din sunetele formulei prin pauze, ritmul capătă *energie, individualitate, dinamism :*



Dezvoltarea ritmului în cazul de mai sus s-a obţinut printr-un *proces de suprimare* de sonorităţi.

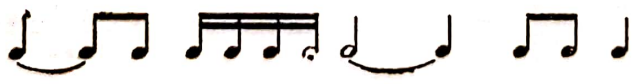
Printr-un efect complementar, pauzele aduc în formulă şi o uşoară subliniere ca intensitate a duratelor sonore ce le urmează, înviorînd ritmul şi din punct de vedere dinamic :



Formula iniţială mai poate primi o dezvoltare ritmică şi prin adăugarea de pauze, deci fără înlocuirea vreunui sunet component, în care caz are loc un *proces de dilatare* a formulei iniţiale :

În funcţie de locul care-l ocupă în desenul ritmic, pauzele au o valoare expresivă mai mare sau mai mică, după cum înlocuiesc sunete accentuate sau neaccentuate ritmic.

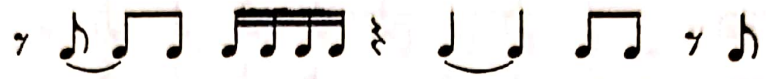
Fie formula ritmică de mai jos, în care vom acţiona cu pauze de puternic şi slab efect expresiv :



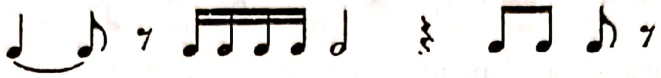
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

a) introducerea de pauze cu puternic efect expresiv :

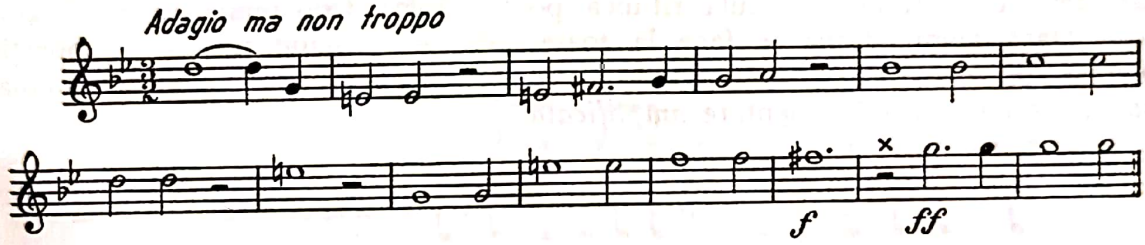


b) introducerea de pauze cu slab efect expresiv :



Apariţia unei pauze într-un punct culminant al desfăşurării ideii muzicale o situează, ca valoare estetică şi expresivă, mai presus de toate celelalte din context, depăşind în acest caz rolul său eminamente ritmic şi devenind element principal de expresie artistică :

L. v. Beethoven — SIMFONIA A IX-A



3. Augmentarea şi diminuarea ritmică

Prin *augmentare,* valorile (duratele) unei formule ritmice se lărgesc, devin mai mari, iar prin *diminuare* se micşorează, obţinîndu-se formule ritmice noi ca structură.

Atît augmentările cît şi diminuările sînt de două feluri : *proporţionale* şi *neproporţionale.*

În augmentările şi diminuările proporţionale, valorile ritmice se măresc, respectiv se micşorează, după o relaţie matematică precisă (de 2 ori, de 4 ori etc.), iar în cele neproporţionale valorile ritmice se măresc sau se micşorează în mod aproximativ (necalculat).

Augmentarea ritmică proporţională este, la rîndul ei, de două feluri : *simetrică* şi *nesimetrică.*

Se consideră augmentare *simetrică* întrucît se realizează după o lege bine definită, care se aplică în două sensuri :

a) asupra *proporţiei* augmentării (de 2 ori, de 4 ori etc.) ;

b) asupra *poziţiei* (locului) duratelor în formula ritmică (din 2 în 2 durate, din 3 în 3 durate etc.).

Se numeşte augmentare *nesimetrică* întrucît nu ţine seamă de nici una din aceste legi.

Vom exemplifica procedeul pe o formulă ritmică alcătuită din valori egale.

Ritmul iniţial :

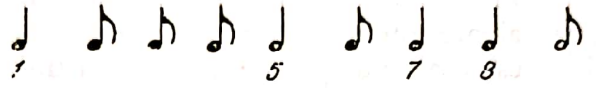
Augmentare simetrică de 2 ori (ca proporţie) :

— din 2 în 2 valori

— din 3 în 3 valori

— din 4 în 4 valori

Augmentare nesimetrică prin elementele ritmice 1, 5, 7, 8 :

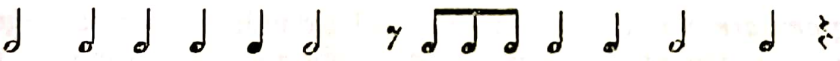


Un efect artistic mult mai pregnant obţinem dacă folosim procedeul augmentării în formule ritmice alcătuite din valori inegale, cînd, fără să-şi piardă caracteristicile iniţiale, formula ritmică poate căpăta fizionomii variate.

Dacă augmentarea se face la toate valorile existente şi într-o proporţie precisă, se realizează o augmentare de *dilatare,* iar dacă se realizează numai parţial se consideră augmentare *amplificată.*

Formulă iniţială :

Augmentarea *integrală* (prin *dilatare*) cu proporţia 2 (de 2 ori mai mari) — lărgirea temei ritmice :



Augmentarea *integrală* (prin *dilatare*) cu proporţia 4 (de 4 ori mai mari) :

Augmentarea *parţială (amplificată)* — numai pătrimile, cu proporţia 2 :

Diminuarea ritmică proporţională constituie procedeul invers al augmentării. Valorile din formula ritmică de pornire se mişcorează, în procesul diminuării, cu o proporţie oarecare (de 2, 4 etc. ori), făcînd ca ritmurile largi şi lente să capete în acest fel vivacitate, dinamism.

Fie formula iniţială :

Diminuarea *simetrică* a formulei cu proporţia 2 (de 2 ori) :
integrală (prin comprimare)

© 2025. GRAFOART

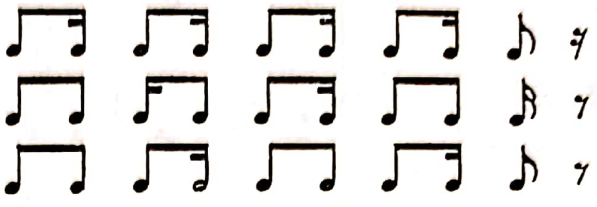
Scanned with OKEN Scanner

parțială

— din 2 în 2 valori

— din 3 în 3 valori

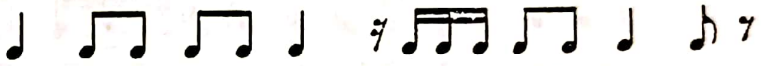
— din 4 în 4 valori



Diminuarea *nesimetrică* prin elementele ritmice 2, 3, 4, 6, 9 :

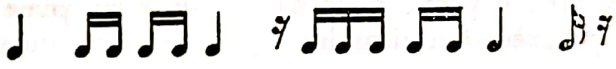
În formulele ritmice alcătuite din valori inegale, efectul artistic al diminuării este mult mai pregnant.

Formula inițială :



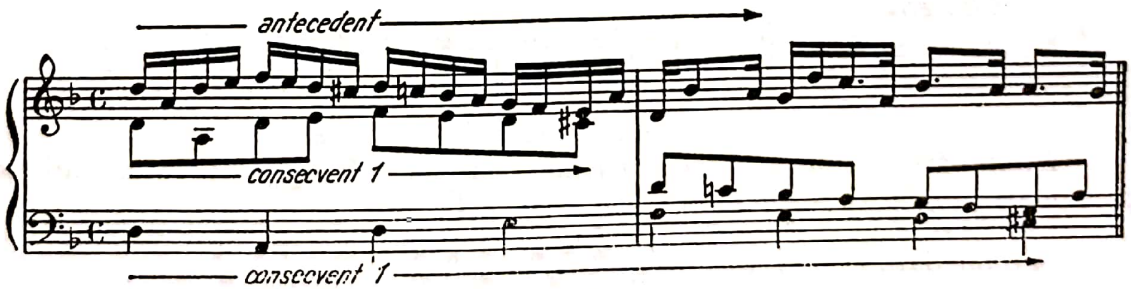
Diminuarea *integrală* (comprimarea) prin proporția 2 :

Diminuarea *parțială* (numai optimile) prin proporția 2 :

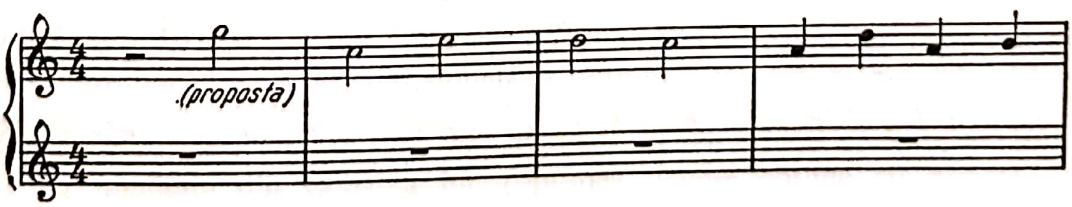


Ambele procedee — *augmentarea* și *diminuarea* ritmică proporțională — se întîlnesc adesea în lucrările compozitorilor din diverse epoci și stiluri, cu precădere în lucrările de factură polifonică :

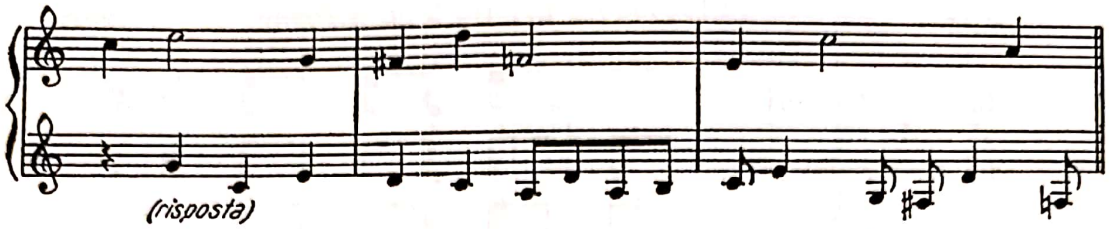
Aug. Al. Klengel — 24 CANOANE ȘI FUGI



Maurice Bourges — CANON



Scanned with OKEN Scanner



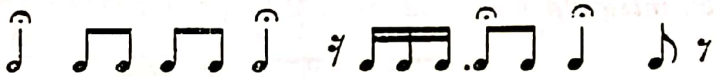
Augmentările şi diminuările ritmice neproporţionale se obţin prin mărirea, respectiv micşorarea duratelor fără a avea în vedere proporţia dintre acestea, deci în mod nemăsurabil.

Augmentările neproporţionale se redau pe cale grafică prin *coroană* (fermată), care prelungeşte în mod nedefinit durata sunetelor.

Preluînd formula ritmică de la început şi acţionînd asupra ei cu efectul coroanelor, obţinem disoluţia mişcării precis măsurate (cadenţate) :

— în formula de durate egale

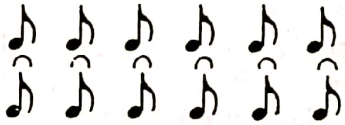
— în formula de durate inegale



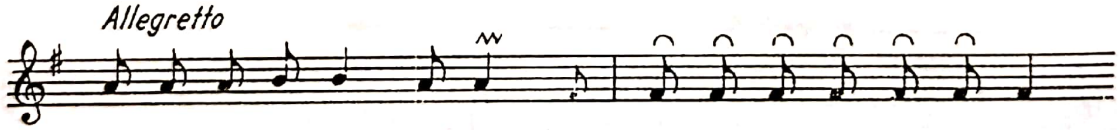
Prin semne speciale de notaţie, lăsînd să se înţeleagă particularitatea cîntecului nostru popular, folcloriştii români redau alungirile uşoare ale sunetelor (augmentarea neproporţională) în doine sau piese cu caracter narativ, producînd *lărgirea* progresivă a ritmului.

Ritmul dat :

Augmentarea neproporţională :



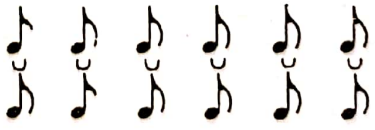
OLTULE, OLTEŢULE — „200 cîntece şi doine"



Diminuările ritmice neproporţionale produc efectul unei accelerări sau precipitări progresive a vitezei.

Ritmul dat :

Diminuarea neproporţională :



OLTULE, OLTEŢULE

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

4. Cumulul valorilor

Prin contopirea (cumularea) a două sau mai multe valori de aceeaşi înălţime obţinem ritmuri deosebite faţă de cele de la care se porneşte şi, în mod implicit, situaţii estetice (expresive) noi în imaginea muzicală.

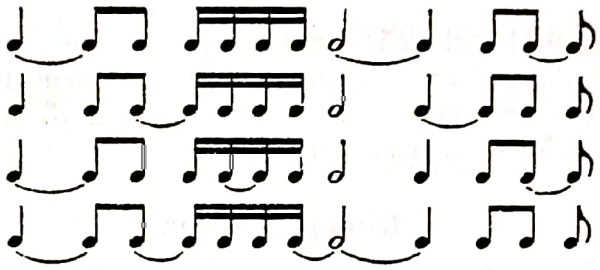
Cumulul valorilor se realizează grafic pe două căi :

— prin legato de prelungire a duratelor *(legato ritmic) ;*

— prin punctul de prelungire a duratelor *(punctul ritmic).*

Fie, spre exemplu, formula ritmică de mai jos, alcătuită din valori inegale :

Prin utilizarea *legatoului* în formulă, se obţin ritmuri de altă structură :

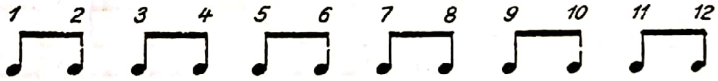


Intervenind cu efectul *punctului* asupra valorilor ritmice ale unei formule (se ştie că punctul prelungeşte cu jumătate valorile pe lîngă care se aşează), se obţin două tipuri de ritmuri :

— ritmul punctat (de provenienţă clasică) ;

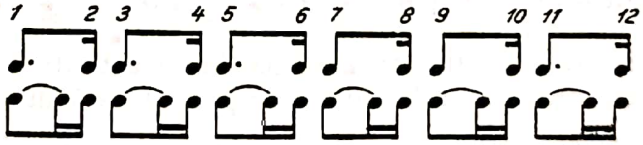
— ritmul de adiţie (de provenienţă contemporană).

Fie o formulă ritmică alcătuită din valori egale (durata globală = 12 optimi) :



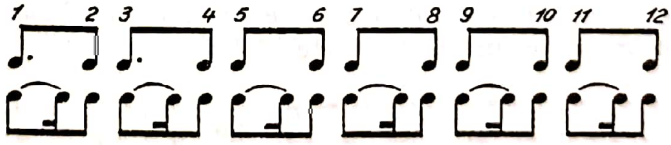
Dacă punctăm formula *din două în două valori,* obţinem *două tipuri* de ritmuri :

— tipul 1



= 12 ♪

— tipul 2



= 15 ♪

Tipul 1 de ritm realizează *două* operaţii distincte : duratele 1, 3, 5, 7 etc. sînt mărite cu jumătate din valoarea lor (optimea devine optime cu punct), iar duratele 2, 4, 6, 8 etc. sînt micşorate cu jumătate din valoarea lor (optimea devine şaisprezecime), încît durata globală a formulei iniţiale nu se schimbă, ci rămîne aceeaşi, adică de 12 optimi.

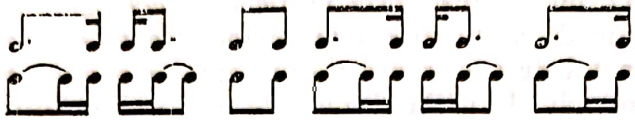
Tipul 2 de ritm realizează *o singură* operaţie : duratele 1, 3, 5, 7 etc. se măresc cu jumătate din valoarea lor (optimea devine optime cu punct), iar

Scanned with OKEN Scanner

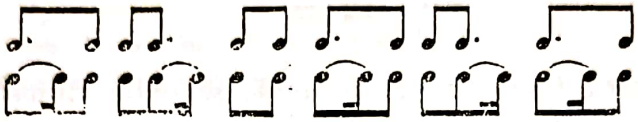
duratele 2, 4, 6, 8 etc. rămîn nemodificate, obţinîndu-se pe această cale o formulă ritmică mai dezvoltată, a cărei durată globală e mai mare decît a formulei iniţiale (15 optimi în loc de 12 optimi).

Punctarea nesimetrică a formulei ritmice poate genera, de asemenea, două ritmuri de tipuri diferite :

— tipul 1



— tipul 2



Accepţiunea curentă (clasică) pentru *tipul I* este aceea de *ritm punctat.*

Pentru *tipul 2,* denumirea de ritm punctat — în sensul clasic al noţiunii — nu mai convine ; de aceea, el trebuie considerat *ritm de adiţie* (adăugat), aşa cum se foloseşte mai ales în creaţia contemporană [1]

5. Ritmul sincopat

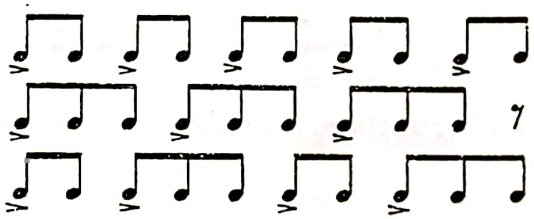
O formulă ritmică aparte, cu efecte puternice în desenul ritmic, o constituie *sincopa. Ea constă din cumularea (legarea) unei valori ritmice accentuate (ictus) cu valoarea ritmică precedentă neaccentuată (preictus),* reprezentînd, bineînţeles, note (sunete) de aceeaşi înălţime.

Orice desen ritmic — binar, ternar sau eterogen — posedă în forma sa simplă, cînd este alcătuit din valori egale, o anumită regularitate (izocronie) în distribuirea accentelor :

— formulă de ritm binar

— formulă de ritm ternar

— formulă de ritm eterogen



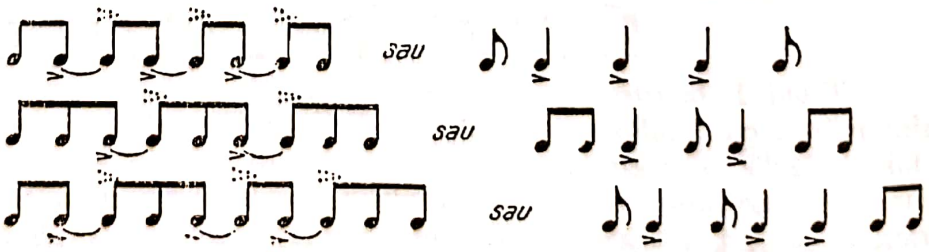
După cum se observă, fiecare *ictus* (valoare accentuată) este precedat de un *preictus* (valoare neaccentuată), afară de primul, faţă de care am putea gîndi un *preictus* imaginar.

Dacă prin legato vom cumula fiecare *ictus* cu *preictusul* său, se realizează o deplasare de accente de un efect aparte :

— în formula de ritm binar

— în formula de ritm ternar

— în formula de ritm eterogen



[1] A se vedea „Ritmul cu valori adăugate", pag. 450.

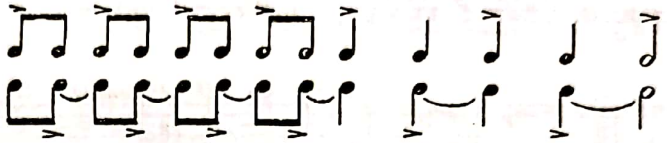
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Acest proces de intervertire a accentelor ritmice *(preictusul* devenind *ictus)* a luat numele sugestiv de sincopă [1], constituind un fenomen de relaţie între modul de organizare a duratelor şi un nou sistem de distribuire a accentelor morfologice.

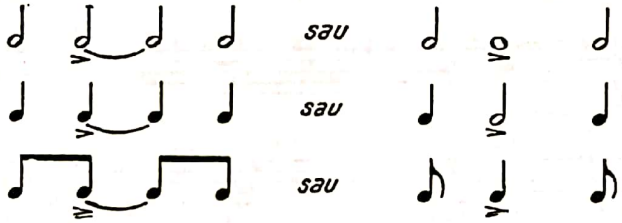
Fenomenul este şi mai evident dacă procedăm la suprapunerea a două ritmuri, în care unul realizează accentele normale sau morfologice (ritmul 1), iar celălalt sincoparea (ritmul 2) [2] :

— ritmul 1
— ritmul 2



Din punct de vedere al structurii, sincopele pot fi de două feluri : *egale* şi *inegale.*

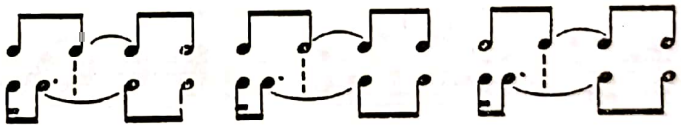
— *Sincopele egale* se obţin prin cumularea valorilor ritmice de aceeaşi durată (doimi cu doimi, pătrimi cu pătrimi etc.), dar de calităţi diferite în ceea ce priveşte *accentuarea (*un *preictus* şi un *ictus) :*



— *Sincopele neegale* se obţin prin cumularea valorilor ritmice de durate diferite (doimi cu pătrimi, pătrimi cu optimi etc.) şi sînt, la rîndul lor, de două feluri : *de anticipaţie* şi *de întîrziere.*

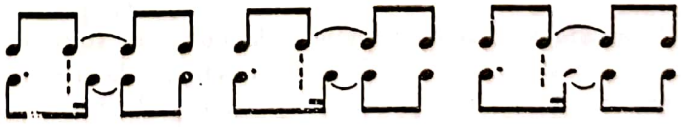
Sincopa de anticipaţie vine înaintea momentului articulării unei sincope obişnuite (egale), producînd un efect de mai mare surpriză :

sincope egale
sincope inegale de anticipaţie



Sincopa de întîrziere vine, dimpotrivă, mai tîrziu decît momentul articulării unei sincope obişnuite (egale), producînd un efect de reţinere şi întîrziere a mişcării ritmice :

sincope egale
sincope inegale de întîrziere



[1] În limba greacă, *sincopi* = şoc, coliziune, sfîrtecare.

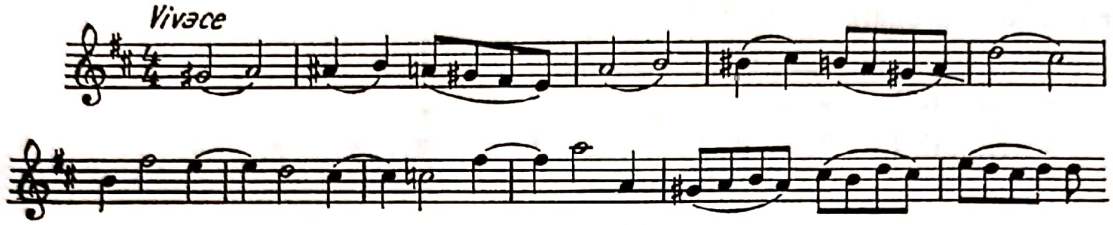
[2] O asemenea contrapunere a ritmului sincopat cu cel nesincopat se întîlneşte frecvent în muzica de jazz : solo-ul realizează sincopele, iar percuţia, contrabasul şi uneori pianul — sistemul de accente morfologice (periodice).

Scanned with OKEN Scanner

Din punct de vedere al interpretării, sincopele pot fi *accentuate* şi *neaccentuate,* în funcţie de structura ritmului, caracterul pieselor, maniera de a cînta la instrument etc. [1]

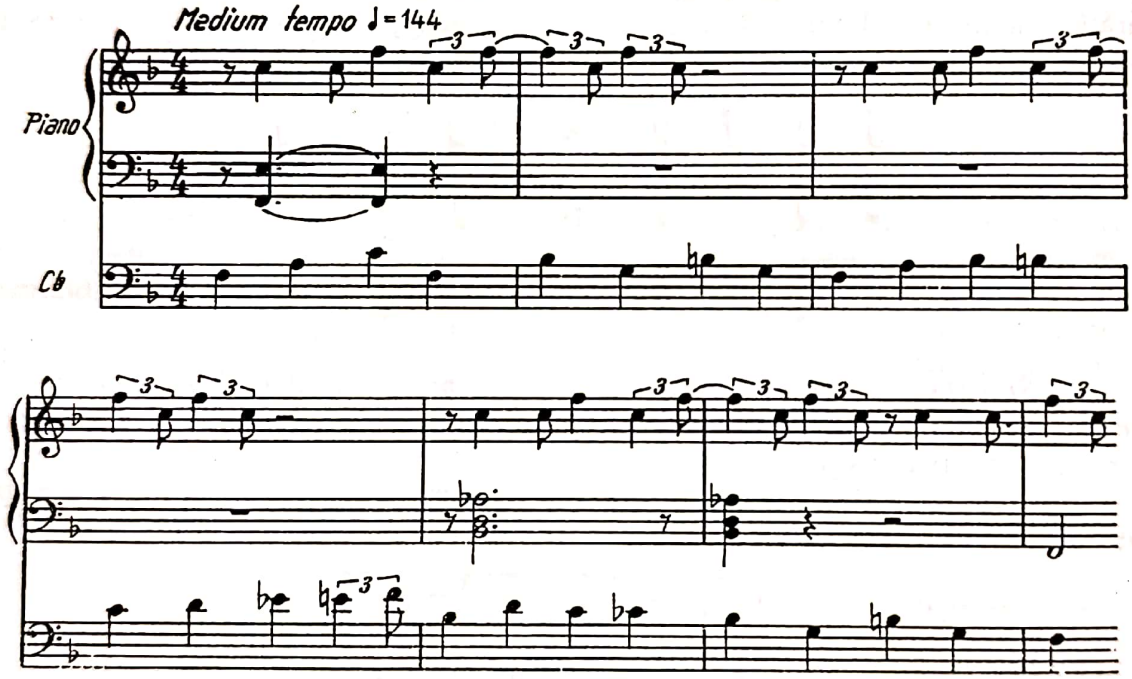
Ca utilizare, ritmul sincopat se întîlneşte adesea în paginile creatorilor de toate stilurile :

J. Haydn — SIMFONIA 101 „CEASORNICUL"



Ritmul sincopat domină, de asemenea, muzica de jazz, de unde şi numele de jazz sincopat :

Thelonius Monk — IMPROVIZAŢIE PE O TEMĂ DE BLUES



Abuzul de sincope — cu toată particularitatea ritmică pe care acestea o reprezintă — aduce moleşirea mişcării şi, pînă la urmă, monoritmia, întrucît ele nu au expresie decît în contextul unui ritm opus, nesincopat ; de aceea, utilizarea lor cu simţul echilibrului şi al frumosului este o cerinţă estetică ce ţine direct de măiestria componistică.

[1] În practica interpretării muzicale nu toate sincopele se accentuează, deşi mutarea accentului pe valoarea antecedentă (preictus) rămîne mai departe modalitatea de a explica teoretic fenomenul pe care-l generează sincopa în ritm. Numai în didactica solfegiului sincopa este tratată ca element metro-ritmic (deplasare de accent de pe timpul tare pe timpul slab al măsurii sau de pe părţile tari pe părţile slabe ale timpului), dar această explicaţie se face cu scopul de a uşura execuţia sa, căci, din punct de vedere teoretic, sincopa este şi rămîne element pur ritmic, existînd în muzică înainte ca măsura, cu timpii ei accentuaţi şi neaccentuaţi, să fi pus stăpînire pe partitură.

© 2025. GRAFOART

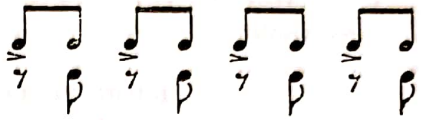
Scanned with OKEN Scanner

6. Ritmul în contratimpi

Una din formele ritmice aparte, apropiată ca structură de sincopă, o constituie *contratimpul,* care se obţine *eliminînd din desenul ritmic valorile periodic accentuate (ictusurile) şi înlocuindu-le prin pauze.*

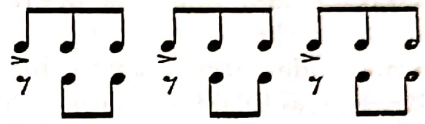
a) Contratimp în ritmul binar :

— formula ritmică integrală
— eliminarea valorilor periodic accentuate



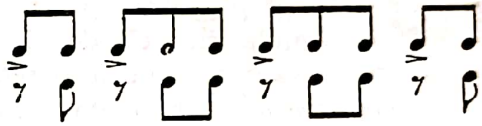
b) Contratimp în ritmul ternar :

— formula ritmică integrală
— eliminarea valorilor periodic accentuate



c) Contratimp în ritmul eterogen :

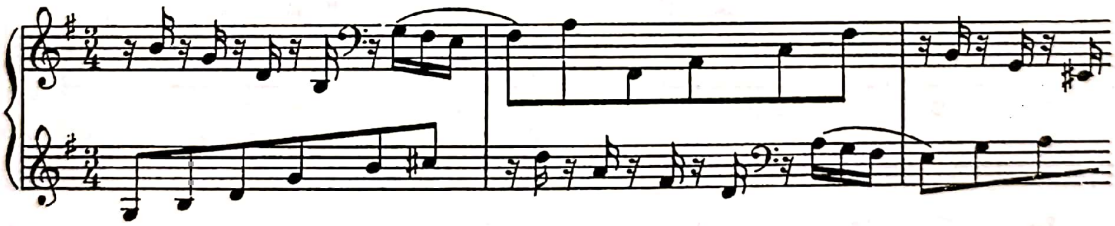
— formula ritmică integrală
— eliminarea valorilor periodic accentuate



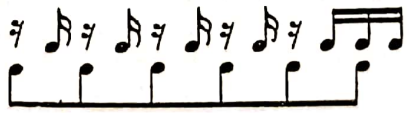
Pentru a ne afla în faţa unui contratimp, se cer, aşadar, două condiţii :
— înlocuirea prin pauze a valorilor accentuate să se facă *periodic* (deci la intervale egale de timp) ;
— această înlocuire să apară *de cel puţin două ori,* înlocuirea unei singure valori accentuate nerealizînd un contratimp.

Elaborarea în formă completă — atît ca structură, cît şi ca expresie — a contratimpului se obţine în lucrările pentru mai multe voci, unde apar la o voce valorile normal accentuate, iar la altă voce contratimpii acestora :

J. S. Bach — VARIAŢIUNILE GOLDBERG Nr. 20

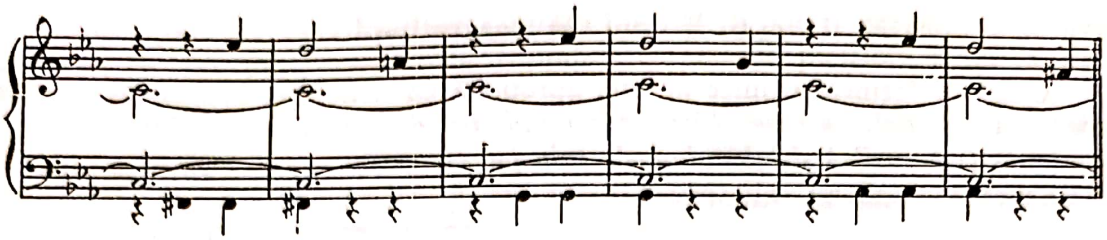


Formula ritmică :



Un exemplu de contratimp la vocile extreme :

L. V. Beethoven — SIMFONIA A V-A



7. Ritmuri cruzice şi anacruzice

O frază (idee) muzicală poate avea începutul fie printr-un ritm *cruzic*, fie printr-unul *anacruzic*.

Formula de *ritm cruzic* [1] începe direct cu valoarea (durata) ce deţine accentul principal.

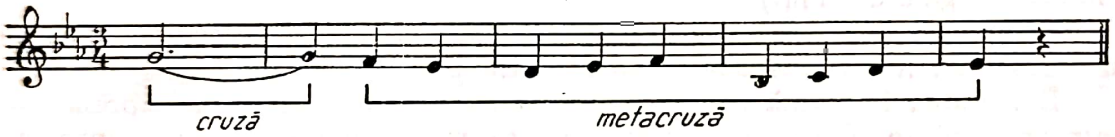
Formula de *ritm anacruzic* [2] începe, dimpotrivă, printr-una sau mai multe valori (durate) ce pregătesc şi dau elanul pentru apariţia accentului principal.

Într-o formulă ritmică de tip *cruzic* se disting *două* părţi componente :

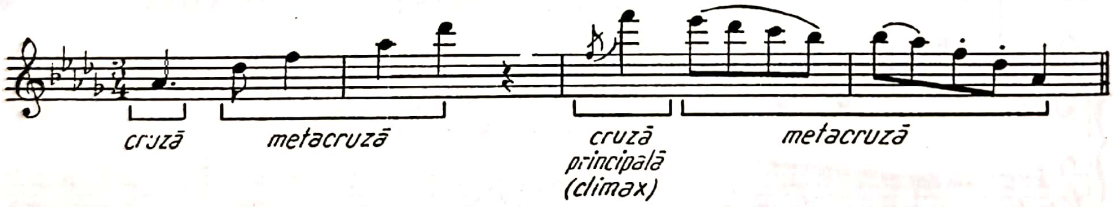
— *cruza,* valoarea unică posedînd accentul ritmic principal ;

— *metacruza* [3] (desinenţa), valoarea sau grupul de valori ritmice prin care se realizează rezolvarea elementului cruzic :

J. Haydn — CVARTETUL OP. 77 Nr. 1, p. III



C. M. v. Weber — INVITAŢIE LA VALS



Într-o formulă ritmică de tip *anacruzic* se disting *trei* părţi componente :

— *anacruza,* partea de elan şi pregătire a apariţiei accentului cruzic ;

— *cruza,* valoarea posedînd centrul de forţă *(climaxul) ;*

— *metacruza,* partea de desinenţă (rezolvare) a elementului cruzic. [4]

Partea anacruzică a formulei poate fi de dimensiuni mai mici (din una, două, trei valori ritmice) sau de dimensiuni mai mari, cuprinzînd o dezvoltare ritmică mai largă.

---

[1] În limba greacă, *krusis* = lovire, izbire, atac.

[2] În limba greacă, *anakrusis* = preludiu, înainte de lovire, înainte de atac.

[3] În limba greacă, *metakrusis* = după lovire, după atac.

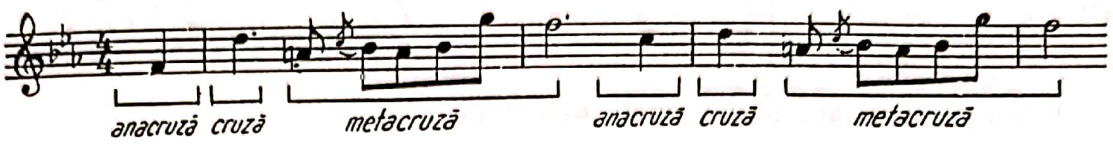
[4] O. Messiaen denumeşte cele trei părţi prin expresiile : *anacruză, accent* şi *desinenţă ;* iar Edgar Willems : *anacruză, cruză, katacruză.*

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

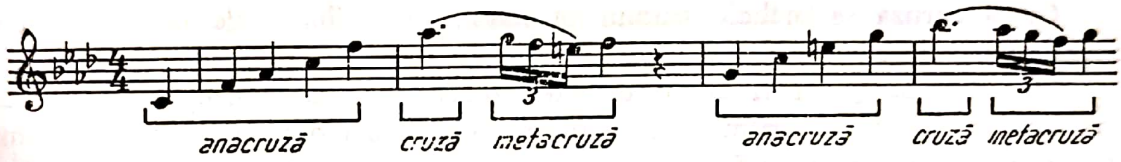
Anacruzele mici — de 1, 2, 3, sunete — se completează de obicei prin metacruze mai extinse :

Weber — EURYANTE



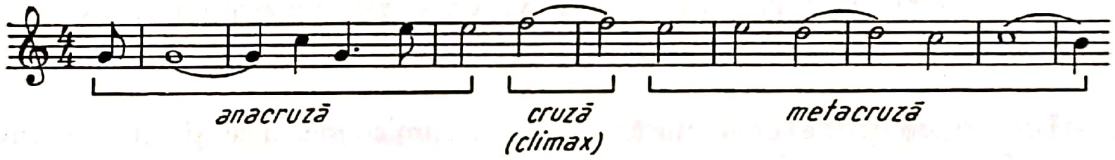
Anacruzele mari — de 4 şi mai multe sunete — trec adesea, ca dimensiuni, peste barele de măsuri, fiind în strînsă legătură cu construcţia frazei muzicale (forma), cu planurile dinamice (culminaţia) sau cu alţi factori ai compoziţiei :

L. v. Beethoven — SONATA OP. 2 Nr. 1



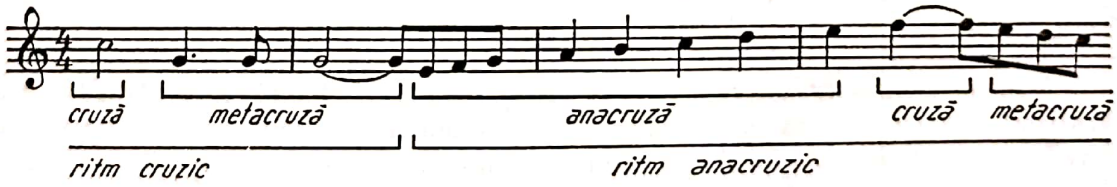
Într-o formulă anacruzică extinsă, desenul ritmico-melodic descrie o linie curbă, un fel de parabolă, al cărei centru (focar) este pregătit şi rezolvat printr-un text muzical mai larg, ca în exemplul următor :

H. Berlioz — SIMFONIA „FANTASTICA"



Sînt cazuri cînd fraza muzicală este alcătuită din formule de ambele categorii de ritmuri — cruzice şi anacruzice — aşa cum se poate constata din exemplul de mai jos :

R. Wagner — MAEŞTRII CÎNTAREŢI



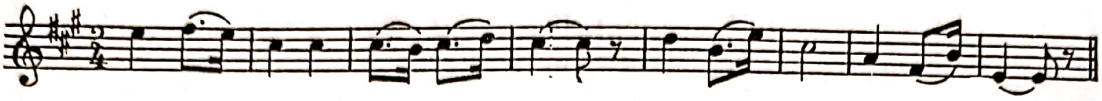
În ceea ce priveşte *terminaţia frazelor muzicale* — marcată în discursul muzical prin semicadenţe şi cadenţe —, vom constata să aceasta poate să se facă fie pe valori ritmice accentuate (caracter masculin al terminaţiei), fie pe valori ritmice neaccentuate (caracter feminin al terminaţiei).

Terminaţia de tip masculin presupune menţinerea expresiei intensive pînă la finele frazei, iar cea de tip feminin, dimpotrivă, aduce domolirea expresiei intensive şi rezolvarea acesteia pe un fond de valori ritmice neaccentuate.

Scanned with OKEN Scanner

Frază cu terminaţie cruzică :

G. Bizet — CARMEN



Frază cu terminaţie metacruzică (desinenţă) :

Fr. Chopin — STUDIUL OP. 10 Nr. 3

*

Cu anacruza se încheie studiul principalelor mijloace de natură exclusiv ritmică folosite în creaţia clasică [1].

În continuare, vor fi analizate alte procedee, a căror pregnanţă este determinată nu numai de ritm, ci şi prin melodie şi armonie, dar în care ritmul joacă totuşi un rol de seamă.

Adăugăm că astfel de mijloace se caracterizează printr-o prelucrare cvasisistematică, utilizate fiind în creaţiile vocale sau instrumentale de dimensiuni extinse.

B. PROCEDEE DE FACTURĂ MIXTĂ ÎN DEZVOLTAREA RITMULUI MUZICAL

Dintre procedeele de factură mixtă — ritmico-melodice şi ritmico-armonice — folosite în creaţie, vom menţiona : *imitaţia, recurenţa, variaţiunea, pedala ritmică* (obstinaţia), *ritmul complementar* şi *poliritmia.*

1. Imitaţia

Imitaţia ca principiu de lucru în ritm este de două feluri : liberă şi severă (strictă).

---

[1] În lucrarea sa *L'anacrouse dans la musique moderne,* Mathis Lussy (1828—1910), muzicograf elveţian, acordă o dezvoltare largă studiului anacruzei — formă mult mai frecventă în ritm decît cea cruzică — ajungînd pînă la stabilirea a 18 specii de anacruze, cu structuri şi sensuri estetice variate.

Mai înainte de el, Jérome Momigny (1762—1842), considerat fondatorul teoriei despre fraza muzicală, a dedicat un volum întreg studiului numeroaselor specii de anacruze.

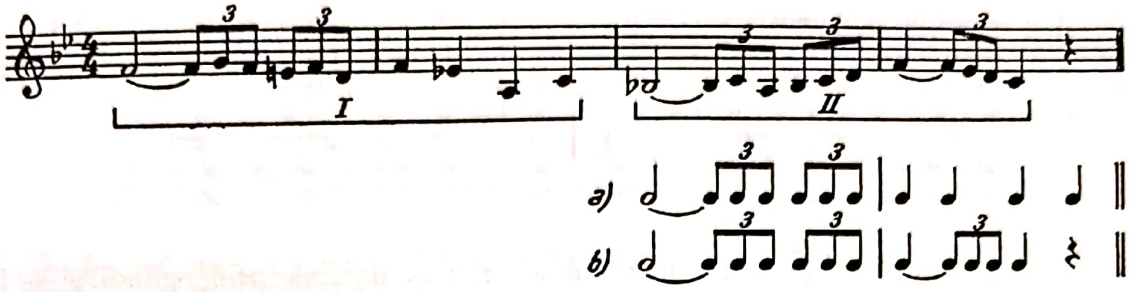
Desigur, într-un studiu monografic se poate ajunge şi la asemenea detalii ; în teoria muzicii însă, obiectivul ce se urmăreşte constă în a analiza şi a cunoaşte cum acţionează *principiul ca atare,* nu cazurile speciale, izolate, care pot fi în funcţie de atîţia alţi factori.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

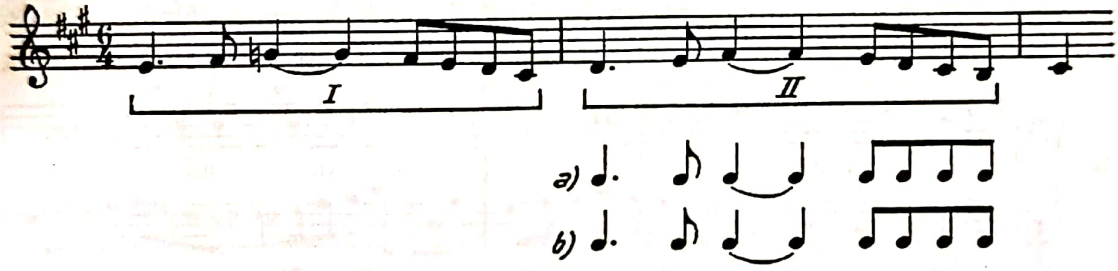
Imitația liberă constă din reproducerea aproximativă (nefidelă) a unei formule ritmice din motivul *antecedent* în *consecventul* său [1] :

G. Verdi — AIDA

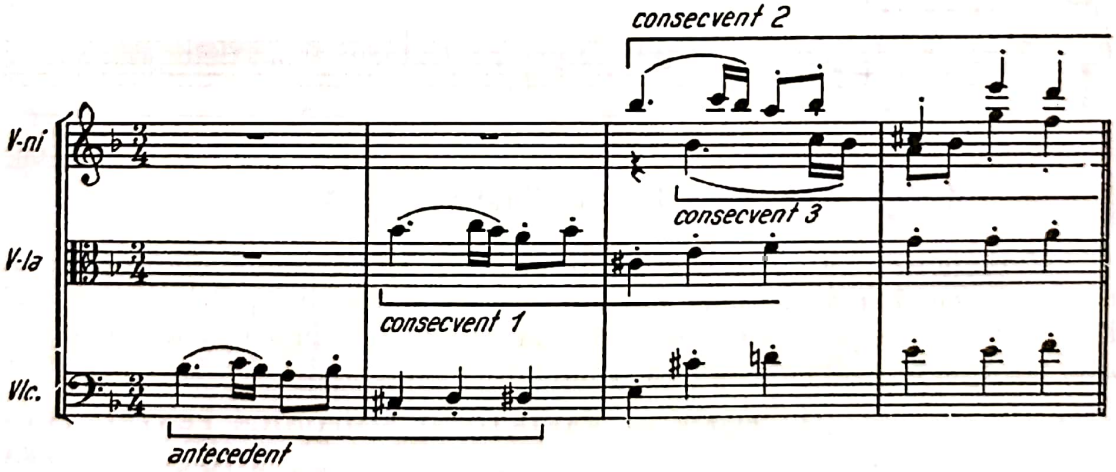


Imitația severă (strictă) se obține prin reproducerea exactă (fidelă) a formulei ritmice din motivul *antecedent* în *consecventul* său :

J. S. Bach — WOHLTEMPERIERTES CLAVIER I
FUGA ÎN FA DIEZ MINOR



L. v. Beethoven — CVARTETUL ÎN FA MAJOR OP. 18 Nr. 1



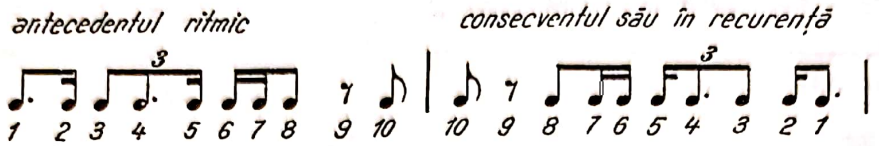
[1] Intr-un discurs muzical, *motivul antecedent,* ritmico-melodic sau ritmico-armonic, declanșează dezvoltarea tematică ; de aceea, el constituie elementul *proposta* (în limba latină *propono* = a pune înainte, a înfățișa), iar *consecventul* — elementul *risposta* (în limba latină *respondeo* = a răspunde la o întrebare, la o chemare).

Scanned with OKEN Scanner

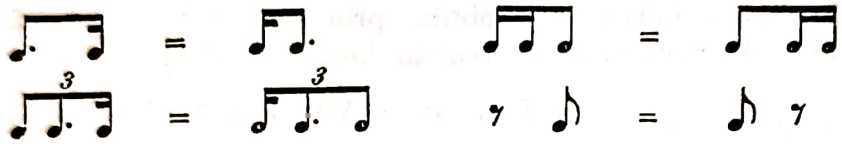
2. Recurența ritmică (ritmul în oglindă)

Recurența ritmică se obține prin reproducerea inversă (de la dreapta spre stînga) a duratelor ce compun un motiv antecedent în consecventul său.

Un exemplu schematic :

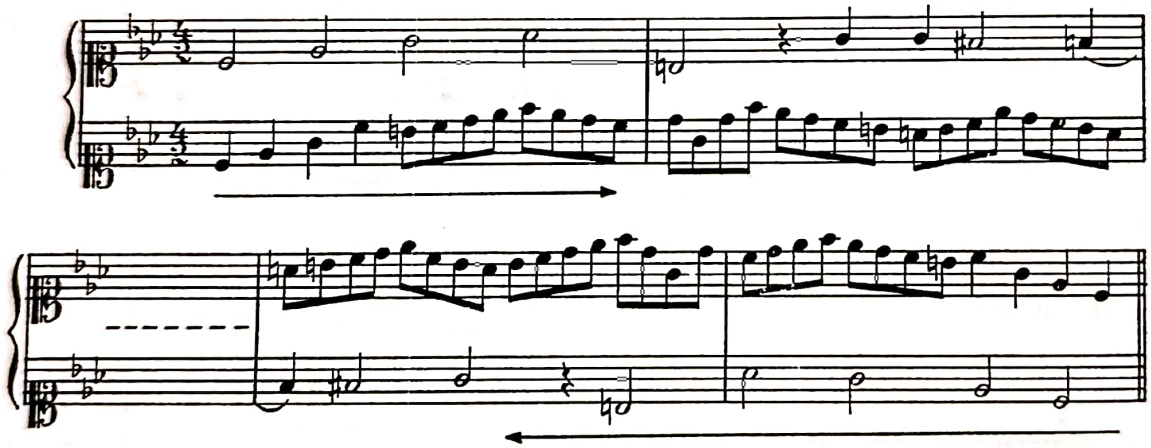


Fiecare celulă ritmică din formulă se reflectă deci — prin oglindire — în inversul său, astfel :



Formule de ritm recurent se întîlnesc în piesele de factură polifonică :

Joh. S. Bach — MUSIKALISCHE OPFER



3. Variațiunea

Variațiunea, ca procedeu componistic de lucru, *constă din redarea mereu transformată a unei teme muzicale.* Ea se obține atît prin mijloace melodice, cît mai ales prin cele armonice, dar are destule implicații de natură ritmică, așa cum se poate observa din exemplul de mai jos :

C. Franck — VARIAȚIUNI SIMFONICE PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ

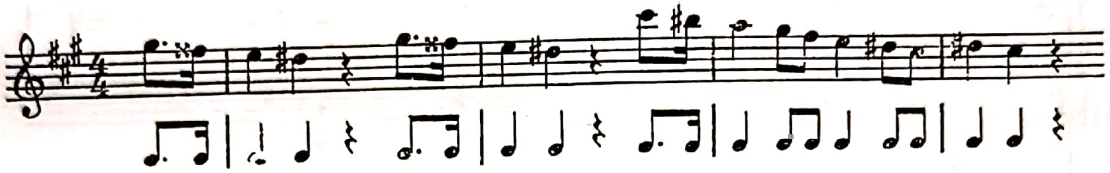
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

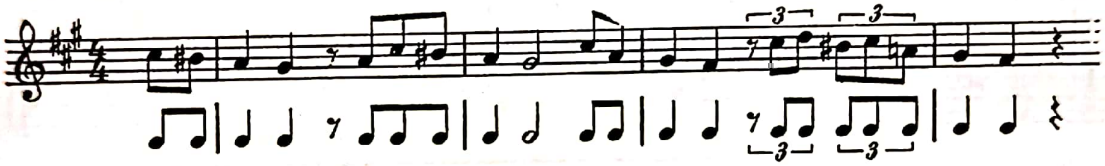
Diferitele transformări variaţionale de natură ritmică ale temei :

a) Eliminarea pauzelor din formulă

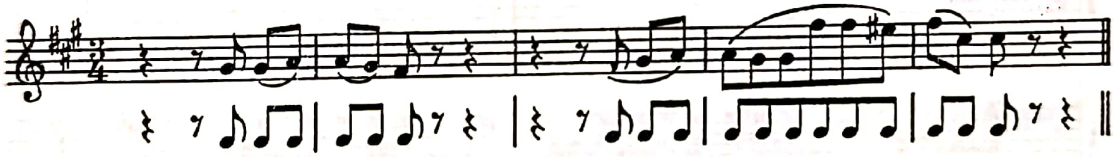
b) Punctarea formulei ritmice din temă



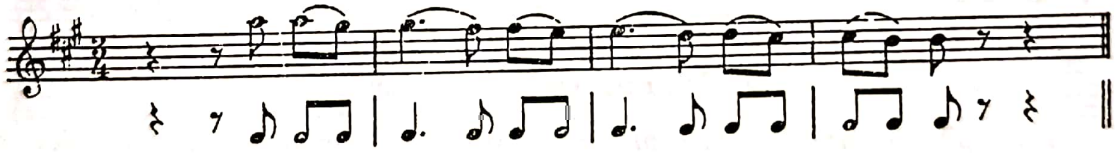
c) Întrepătrunderea cu formule de ritm ternar



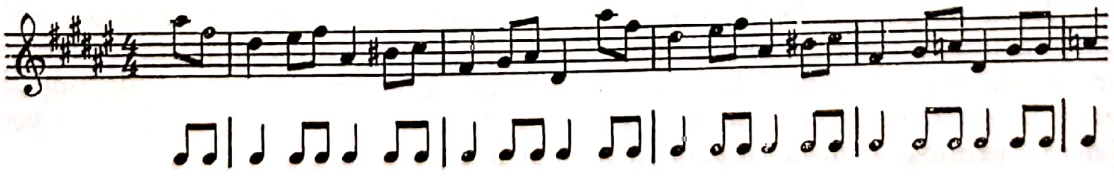
d) Întretăierea frazei prin noi pauze de natură expresivă şi schimbarea măsurii iniţiale



e) Dezvoltarea continuă a valorilor ritmice prin eliminarea pauzelor



f) Divizarea valorilor şi dezvoltarea frazei pe un ritm obstinat



g) Revenirea la ritmul iniţial

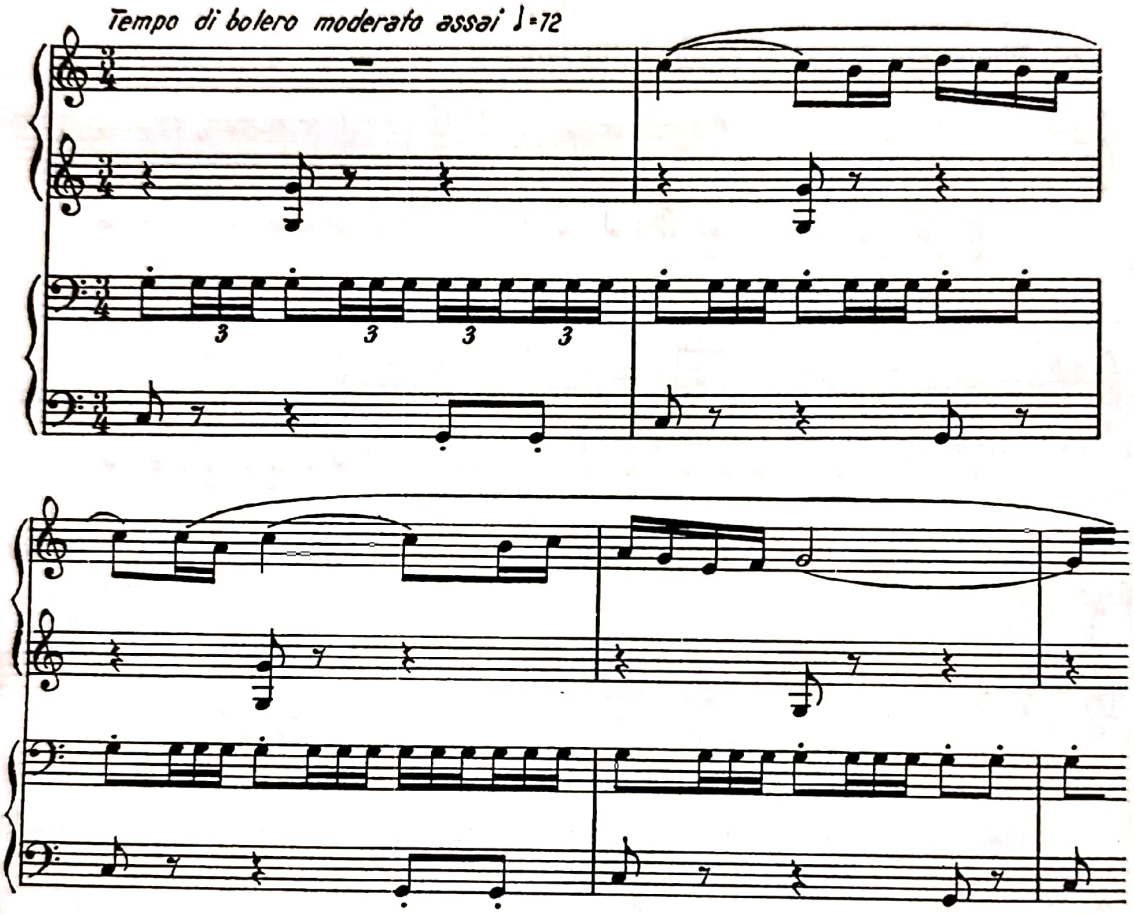
Scanned with OKEN Scanner

4. Pedala ritmică (ritmul ostinato) [1]

Prin *pedală ritmică* se înţelege — ca şi în armonie — utilizarea pe verticală la o voce, sau la mai multe, a unei formule ritmice care se repetă continuu pe firul frazei muzicale, creîndu-se piesei un fundal ritmic neschimbat, deasupra căruia mişcările celorlalte voci se desfăşoară în voie.

Efectul estetic al pedalei ritmice constă în ciocnirile pe care le realizează cu ritmurile celorlalte voci :

Maurice Ravel — BOLERO



5. Ritmul complementar

Principiul *ritmului complementar* constă din repartizarea ritmurilor pe voci în aşa fel, încît o voce — sau mai multe — să complementeze pe celelalte printr-o categorie de ritm contrastant (de altă structură).

Dacă o voce se desfăşoară — spre exemplu — pe un ritm sincopat, celelatate realizează un ritm nesincopat ; dacă o voce deţine un ritm viu — alcătuit din valori mici —, celelalte se dezvoltă pe un ritm aşezat — alcătuit din valori largi ; dacă o voce se desfăşoară pe o ritmică punctată, celelalte o completează printr-o ritmică nepunctată — şi aşa mai departe.

Ritmul complementar constituie un mijloc utilizat mai ales în dialectica construcţiei polifonice, care se pretează la alternanţele de formule ritmice contrastante, aşa cum se întîlneşte adesea în lucrările lui Johann Sebastian Bach.

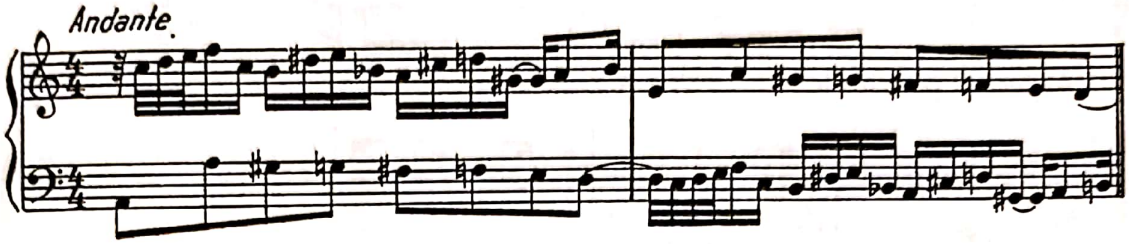
[1] În limba italiană, *ostinato* = încăpăţînat, îndărătnic, perseverent.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

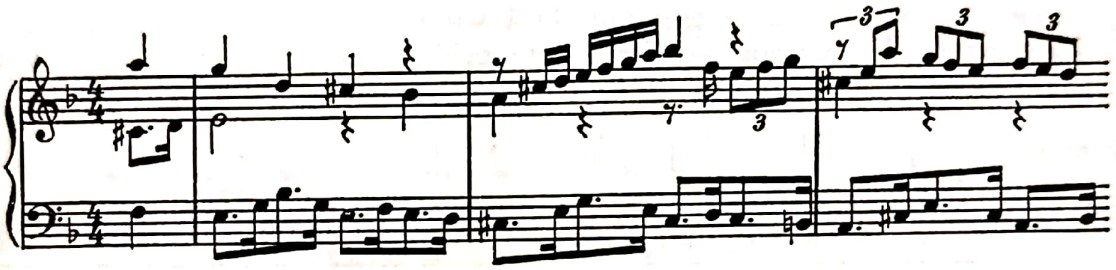
a) Vocea superioară se desfăşoară într-o ritmică vie, vocea inferioară într-o ritmică aşezată — şi invers :

WOHLTEMPERIERTES CLAVIER II — PRAELUDIUM XX



b) Vocea inferioară se desfăşoară pe un ritm punctat, vocile superioare pe ritmuri de alte structuri :

ARTA FUGII — Fuga XIII

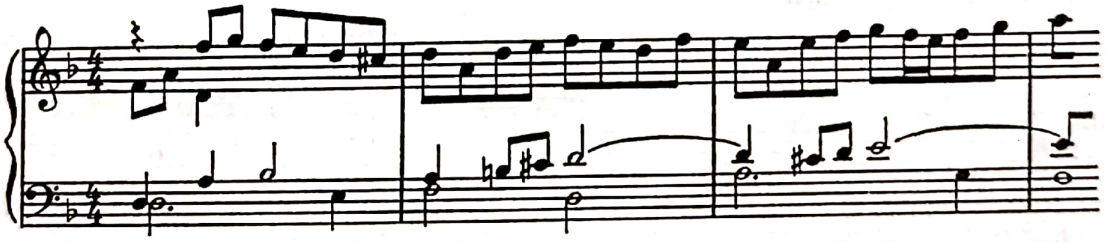


c) Mişcarea vocilor răspunde deodată mai multor criterii de complementare ritmică :

— ritmul sincopat al vocii medii este complementat cu ritmul nesincopat al celorlalte voci ;

— ritmul alert al vocii superioare este complementat cu cel liniştit al vocii grave :

ARTA FUGII — Fuga XV



6. Poliritmia

În sens larg, prin *poliritmie* se înţelege *utilizarea concomitentă,* în lucrările pe mai multe voci — armonice şi polifonice —, a unor formule ritmice diferite ca structură.

Principiul poliritmiei — în sensul formulat mai sus — domină întreaga creaţie polifonică şi chiar cea armonică, întrucît în rare cazuri vocile unei partituri se desfăşoară pe acelaşi desen ritmic (monoritmic).

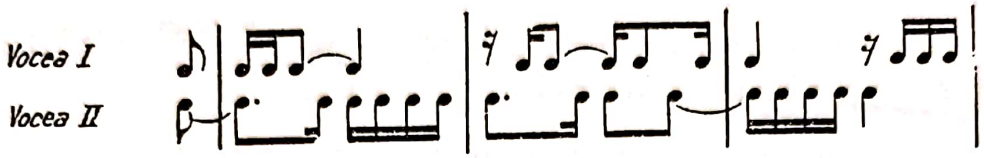
Arta contrapunctică îl reliefează însă în mod deosebit, multe din procedeele sale tehnice bazîndu-se pe mişcările poliritmice, în care fiecare voce se desfăşoară pe un ritm propriu :

Scanned with OKEN Scanner

J. S. Bach — WOHLTEPERIERTES CLAVIER II

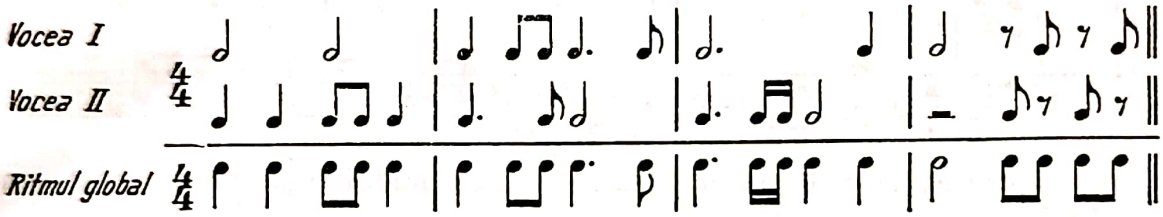
FUGA ÎN FA MINOR

Aspectul poliritmic :



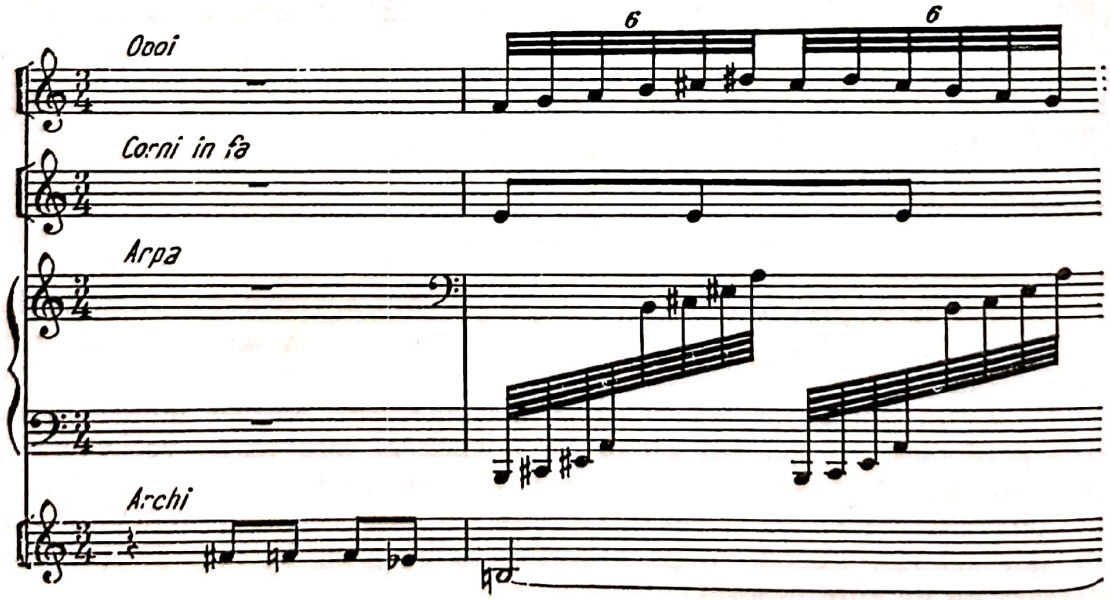
Efectul poliritmic sporeşte cu mult prin varietatea de timbruri vocale şi instrumentale, datorită căreia se subliniază mai pregnant ritmul fiecărei voci.

Dacă interpretăm, spre exemplu, fără variaţie de timbruri cele două ritmuri suprapuse de mai jos — diferenţiate evident ca structură — ele se vor auzi ca o monoritmie, adică vor realiza *ritmul global* (rezultant), astfel :



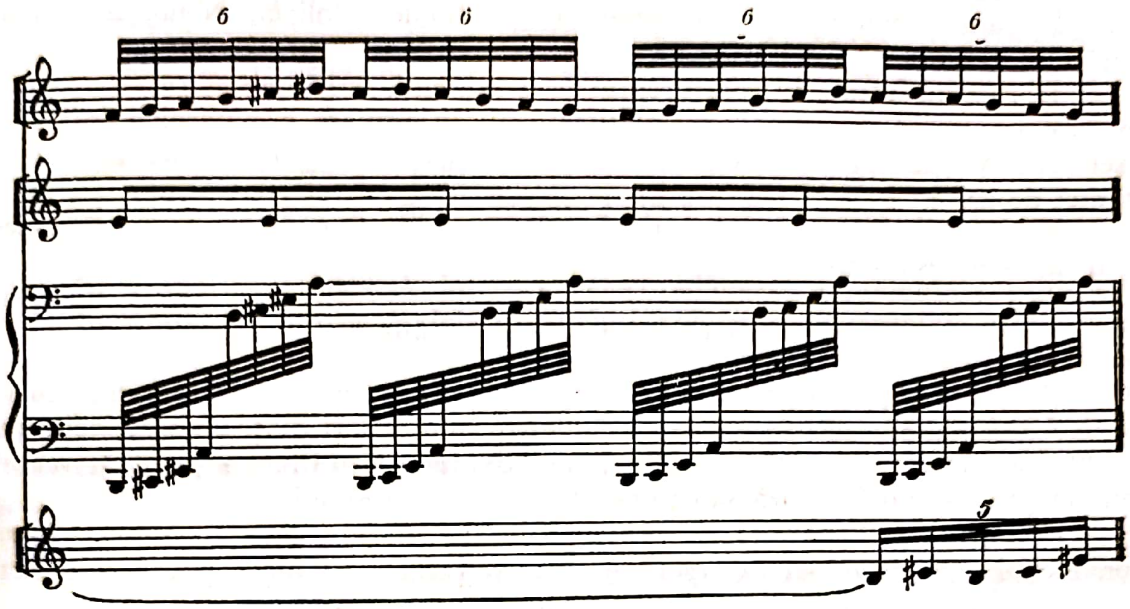
În creaţia contemporană, poliritmia ajunge la forme structurale extrem de complexe, constînd din suprapuneri de formule binare şi ternare, de formule ritmice provenite din diviziunile excepţionale ale valorilor, la care se adaugă un sistem variat de accentuare — toate acestea contribuind la definirea poliritmiei ca mijloc de expresie cu totul aparte, ce se detaşează evident de sensul şi întrebuinţarea ei clasică :

Béla Bartók — DOUĂ DANSURI ROMÂNEŞTI



© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner



II. Procedee evoluate în construcţia şi dezvoltarea ritmului muzical

Creaţia muzicală din prima jumătate a secolului XX imprimă un mare avînt elementului ritm, dezvoltîndu-l cu mijloace similare celor melodico-armonice : tratare tematică, poliritmie, transmutaţii (modulaţii) ritmice etc.

Cea mai mare parte din creaţie stă însă, în acest timp, sub puternica influenţă a ritmicii populare, cu vigoarea şi prospeţimea caracteristice, aşa cum o întîlnim manifestîndu-se cu deosebită forţă şi pregnanţă mai ales în lucrările lui Stravinsky, apoi la Bartók, Enescu, Ravel, De Falla etc.

Pe de altă parte, Edgar Varèse, prin lucrări ca *Ionisation,* deschide entuziasmul „pentru potenţialitatea instrumentelor de percuţie“ [1], care încep acum să trăiască o perioadă de strălucire în compoziţie.

Pe acest fundal, ultimele decenii — în dorinţa de a eluda căile bătătorite — aduc o direcţie nouă în dezvoltarea ritmului muzical, caracterizată prin intelectualizarea procedeelor şi tratarea mijloacelor de un deosebit rafinament în ceea ce priveşte tehnica de lucru, în pofida faptului că se porneşte în multe cazuri tot de la o ritmică de origine populară (ritmica hindusă, javaneză şi a altor popoare extra-europene).

În acest context se situează o serie de procedee ritmice introduse în creaţie de Olivier Messiaen, şi anume : *ritmuri cu valori adăugate ; augmentarea şi diminuarea polivalentă a valorilor ritmice ; ritmul non-retrogradabil (nonrecurent) ; personajele ritmice ; modurile de durate.*

Procedee ingenioase — dar constrînse de legi stricte — vom observa, de asemenea, în practica *ritmurilor seriale,* cu dezvoltarea lor complexă întîlnită în

[1] Cape, David. *New Directions in Music.* M. C. Brown Company Publishers Dubuque Iowa, p. 23.

creaţia multor compozitori contemporani ca : Boulez, Jolivet, Nono, Stockhausen şi alţii.

În cele din urmă, îşi cere dreptul la o existenţă proprie *ritmica electronică,* în care conceptul de „timp" ia înfăţişări noi, ca urmare a puternicii influenţe exercitate asupra tuturor domeniilor de către avîntul extraordinar al tehnicii şi ştiinţei de azi.

Vom analiza şi trata în continuare implicaţiile pe care asemenea procedee le-au adus în teoria ritmului.

1. Ritmul cu valori adăugate

Prin *valoare adăugată („la valeur ajoutée")* se înţelege o valoare scurtă — deobicei o şaisprezecime — care se adaugă unei valori dintr-un ritm obişnuit, modificîndu-i structura iniţială. Din punct de vedere grafic, ea poate fi reprezentată printr-o notă, pauză sau punct. [1]

Pentru exemplificare, vom pleca de la trei ritmuri simple, asupra cărora vom acţiona cu *valoarea adăugată* în cele trei aspecte : notă, pauză şi punct.

Ritmul iniţial — *Transformarea lui prin acţiunea valorii adăugate (însemnată cu x)*

a) (adăugarea unei note)

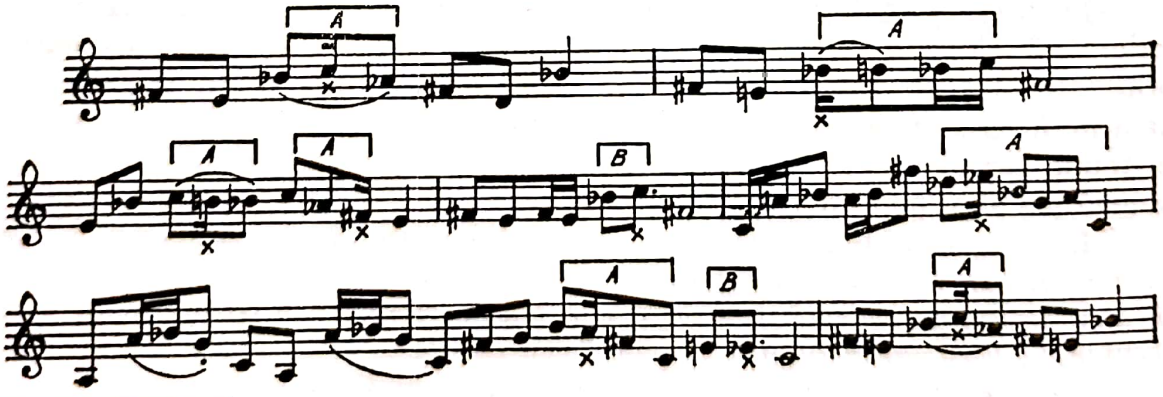
b) (adăugarea unei pauze)

c) (adăugarea unui punct)

Observăm că, în toate cazurile, ritmul iniţial a suferit transformări de structură, primind — prin valoarea adăugată — calităţi expresive noi.

Valoarea adăugată creează deci mici grupuri ritmice de 5, 7, 11, 13 şaisprezecimi (ritmuri de numere prime), transformînd un ritm iniţial simetric într-un ritm asimetric. Acest efect ne este şi mai evident observîndu-l într-un exemplu din creaţia lui O. Messiaen, iniţiatorul ritmului cu valori adăugate :

DANSE DE LA FUREUR, POUR LES SEPT TROMPETTES [2]

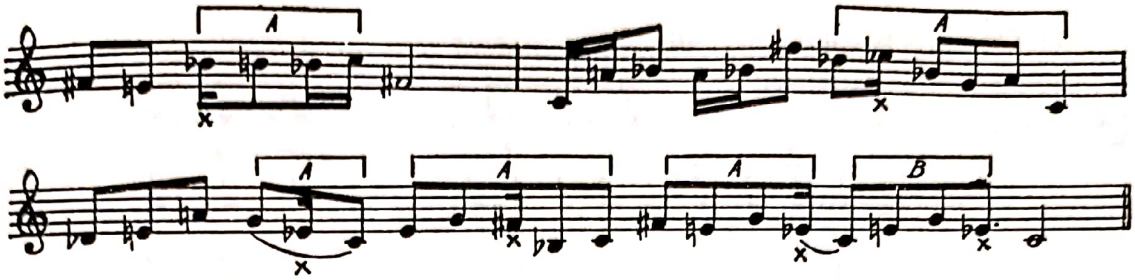


[1] Originea ritmului cu valori adăugate subzistă în ritmul hindus *Ragavardhana.*

[2] Exemplele folosite în acest capitol sînt extrase din lucrarea *Technique de mon Langage Musical,* vol. 2, de Olivier Messiaen, cu autorizaţia acordată de Ed. *Alphonse Leduc* & Cie, Editor proprietar pentru toate ţările.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

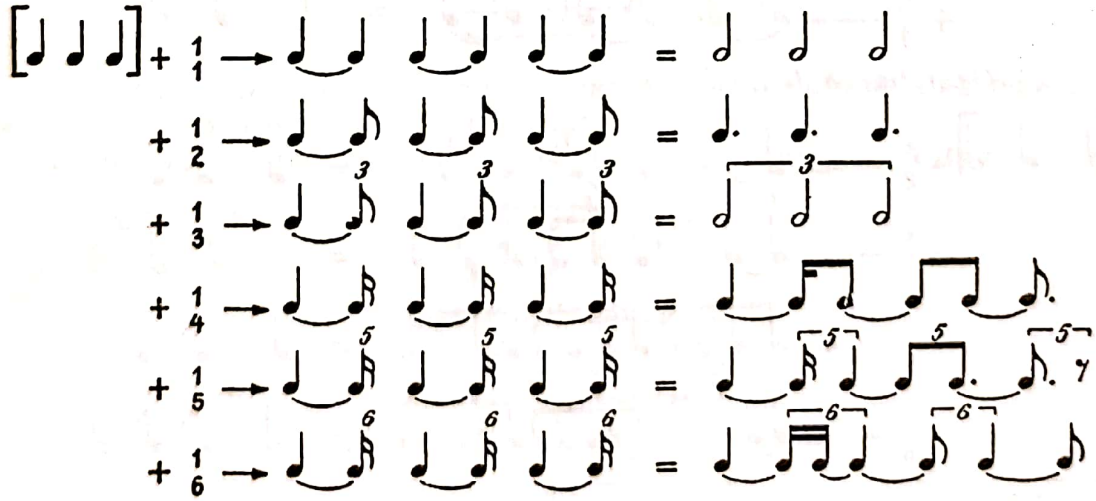


În grupurile ritmice A intervin valori adăugate reprezentate prin *notă.*
În grupurile ritmice B intervin valori adăugate reprezentate prin *punct.*
Lipsesc din exemplul citat valorile adăugate reprezentate prin *pauză,* dar principiul de folosire este acelaşi ca şi în cazul notei şi punctului adăugat.
Funcţiunea principală a valorii adăugate constă deci în aceea că poate interveni în cele mai variate situaţii, creînd formule noi, de factură asimetrică şi de o mai mare labilitate în evoluarea ritmului.

2. Augmentarea şi diminuarea ritmică în aspecte noi, polivalente

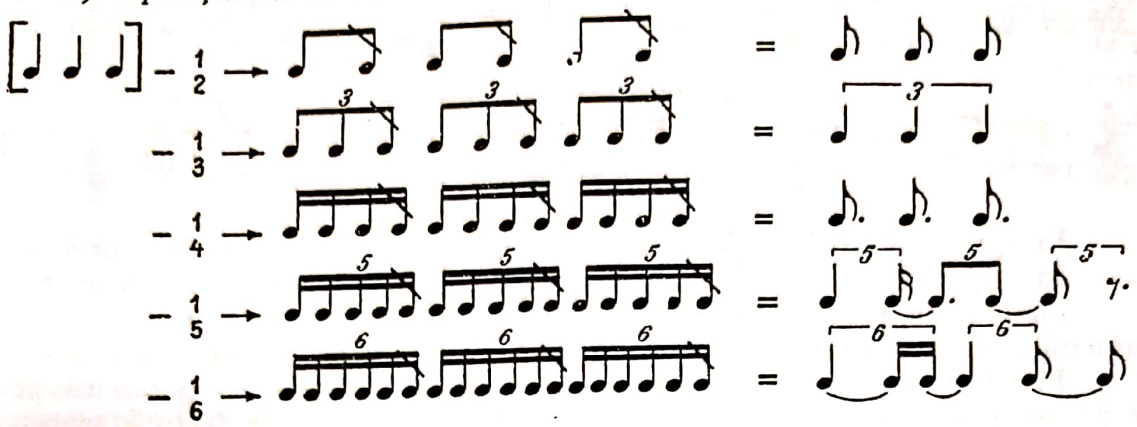
Ritmica tradiţională foloseşte augmentarea şi diminuarea valorilor într-o gamă restrînsă de posibilităţi, mai frecvente fiind augmentările şi diminuările prin jumătate şi dublul lor (1/2 şi 2/1).
Creaţia contemporană extinde aplicarea principiului pe o scară aproape micrometrică a posibilităţilor, practicînd augmentările şi diminuările progresive ale valorilor ritmice cu 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6 etc.
Drept consecinţă, noţiunile înseşi devin mai cuprinzătoare, *augmentarea fiind definită ca o creştere a valorilor ritmice de bază în orice raport de mărime, iar diminuarea — per contrarium — ca o descreştere a acestor valori,* de asemenea în orice raport de mărime.
În acest sens, o formulă ritmică simplă, alcătuită din trei pătrimi, prin aplicarea polivalentă a principiului augmentării şi diminuării, poate lua aspecte mult mai variate decît în ritmica tradiţională (clasică), astfel :

a) *Operaţiunea de augmentare* [1]



[1] Cifrele 3, 5 şi 6 aflate deasupra unei singure note reprezintă convenţional treimile, respectiv cincimile şi şesimile dintr-o pătrime.

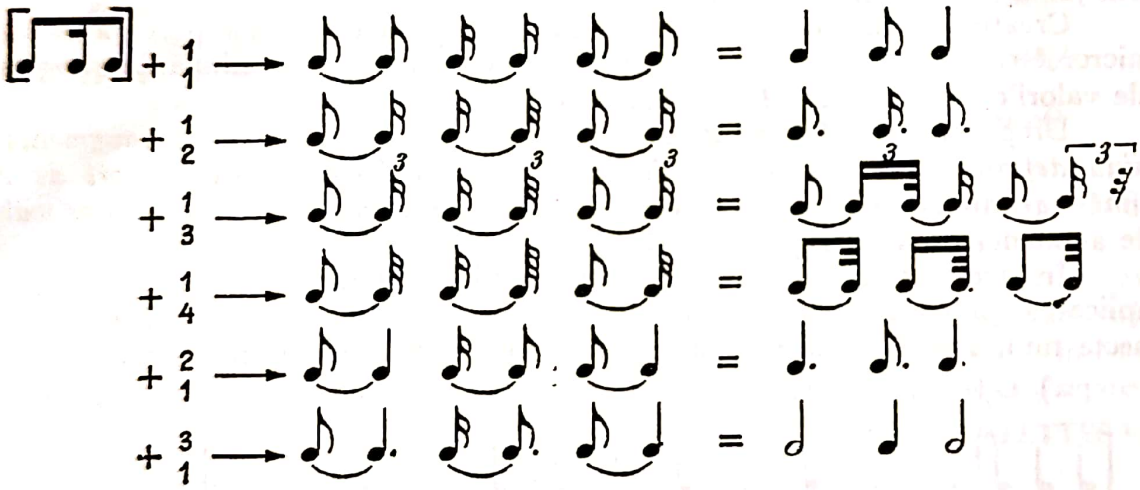
b) Operațiunea de diminuare



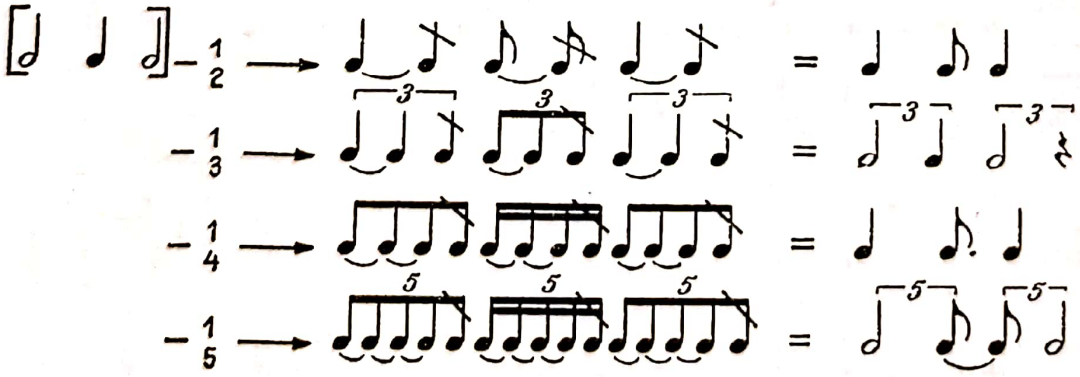
În *ritmurile cu valori adăugate,* aplicarea polivalentă a principiului augmentării și diminuării constituie sursa unor dezvoltări nebănuite ale formelor ritmice.

Vom exemplifica și acest aspect, pornind de la un ritm cu o singură valoare adăugată :

a) *Operațiunea de augmentare*



b) *Operațiunea de diminuare* [1]



[1] Se pornește de la un corespondent cu valori mai mari ale formulei pentru a se putea efectua diminuarea :

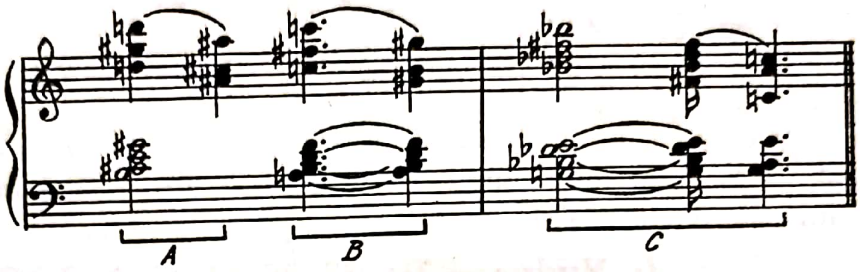
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

În exemplificările de mai înainte, procedeul augmentării şi diminuării polivalente a fost aplicat *simetric* la toate valorile formulei ritmice respective.

Există însă cazuri cînd procedeul se aplică şi *nesimetric,* adică numai la unele dintre valorile componente :

O. Messiaen — ARC-EN-CIEL D'INNOCENCE



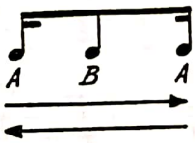
A = ritm de bază
B = ritm de valoare adăugată (prin punct)
C = augmentarea ritmului cu valoare adăugată

B mai poate fi interpretat ca o augmentare nesimetrică a lui A, iar C ca augmentare nesimetrică a lui B.

3. Ritmul non-retrogradabil

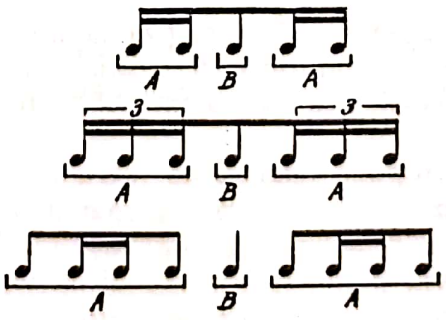
În opoziţie cu ritmurile retrogradabile (în oglindă), există ritmuri care prin recurenţă nu-şi schimbă structura ; de aceea, au primit numele de *ritmuri non-retrogradabile* (non-recurente) [1].

În alcătuirea sa, un ritm non-retrogradabil urmează schema A B A, adică se compune din două părţi extreme (A şi A inversat) care au drept axă o *valoare centrală comună* (B), devenind astfel recurent prin el însuşi :



Prin dezvoltarea părţilor extreme se pot obţine formule de ritm non-retrogradabil mai complexe ca factură, cum sînt :

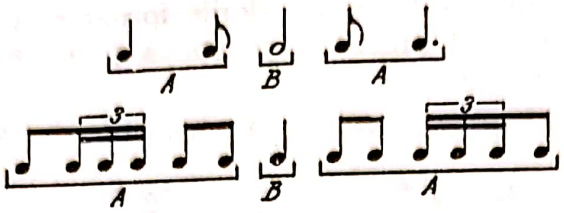
a) ritmuri non-retrogradabile cu extremele de *structură identică*



[1] Messiaen, Oliver. *Technique de mon langage musical,* op. cit., p. 12.

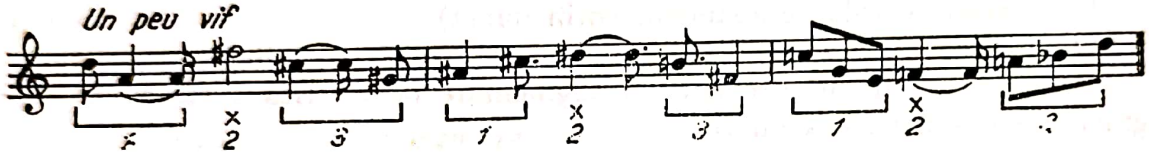
Scanned with OKEN Scanner

b) ritmuri non-retrogradabile avînd extremele de *structură inversă*



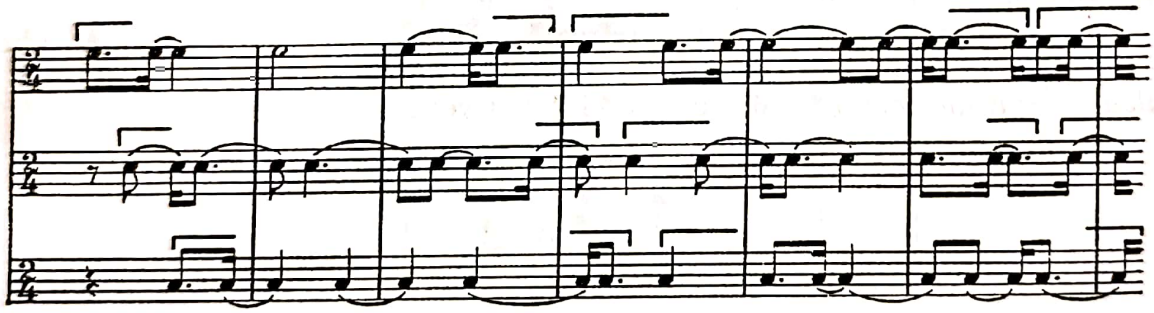
Jocul non-recurenţei sugerează lui Messiaen aplicarea procedeului la ritmurile cu valori adăugate, dînd la iveală noi posibilităţi de dezvoltare a ritmului muzical, ca în exemplul ce urmează, în care fiecare măsură reprezintă o formulă de ritm non-retrogradabil :

O. Messiaen — DANSE DE LA FUREUR POUR LES SEPT TROMPETTES



Efecte de o anumită intensitate ritmică obţine compozitorul folosind procedeul în suprapunerile polifonice, ca în triplul canon de mai jos, construit integral pe formule non-retrogradabile (non-recurente) :

O. Messiaen — VISION DE L'AMEN



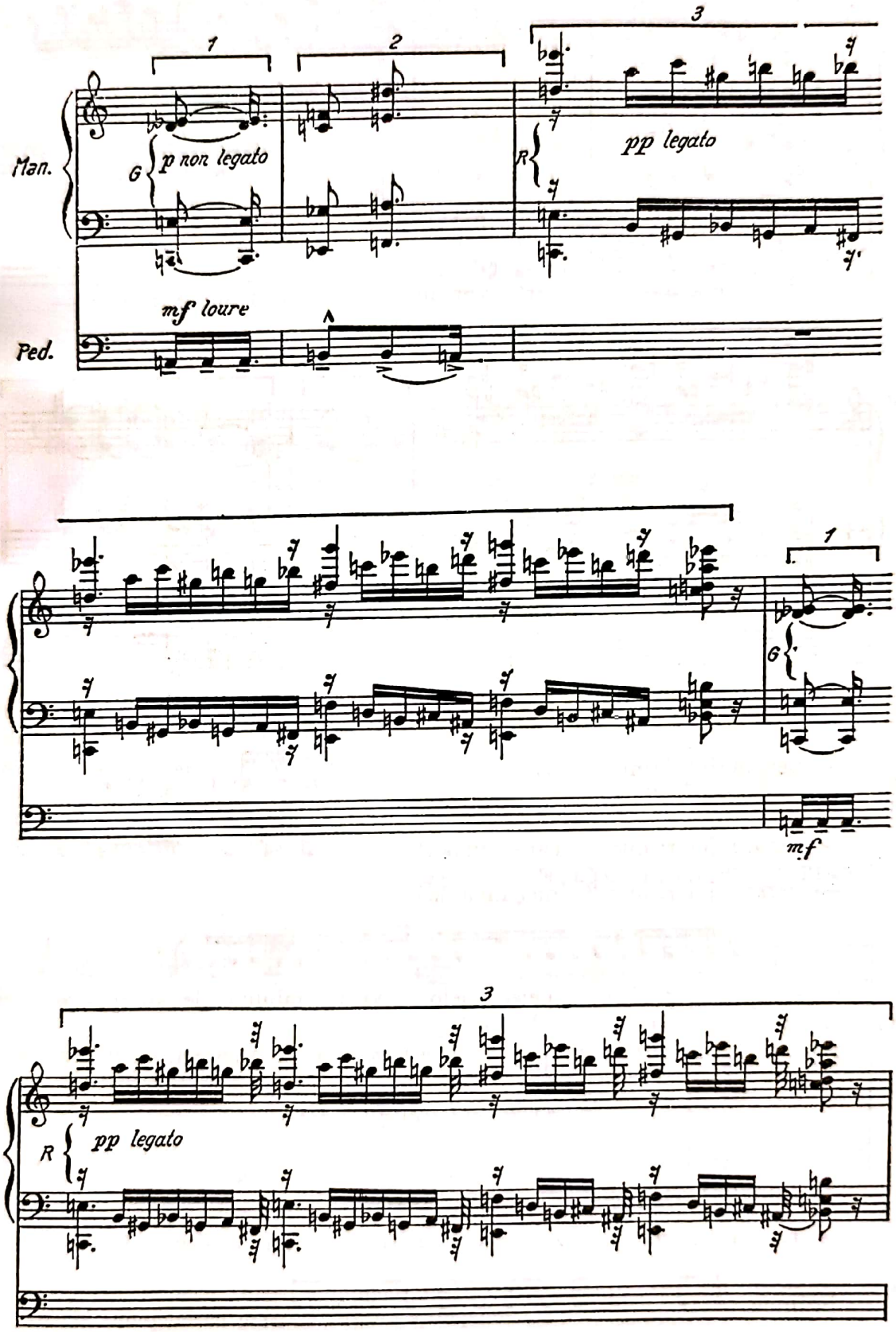
4. Tehnica personajelor ritmice

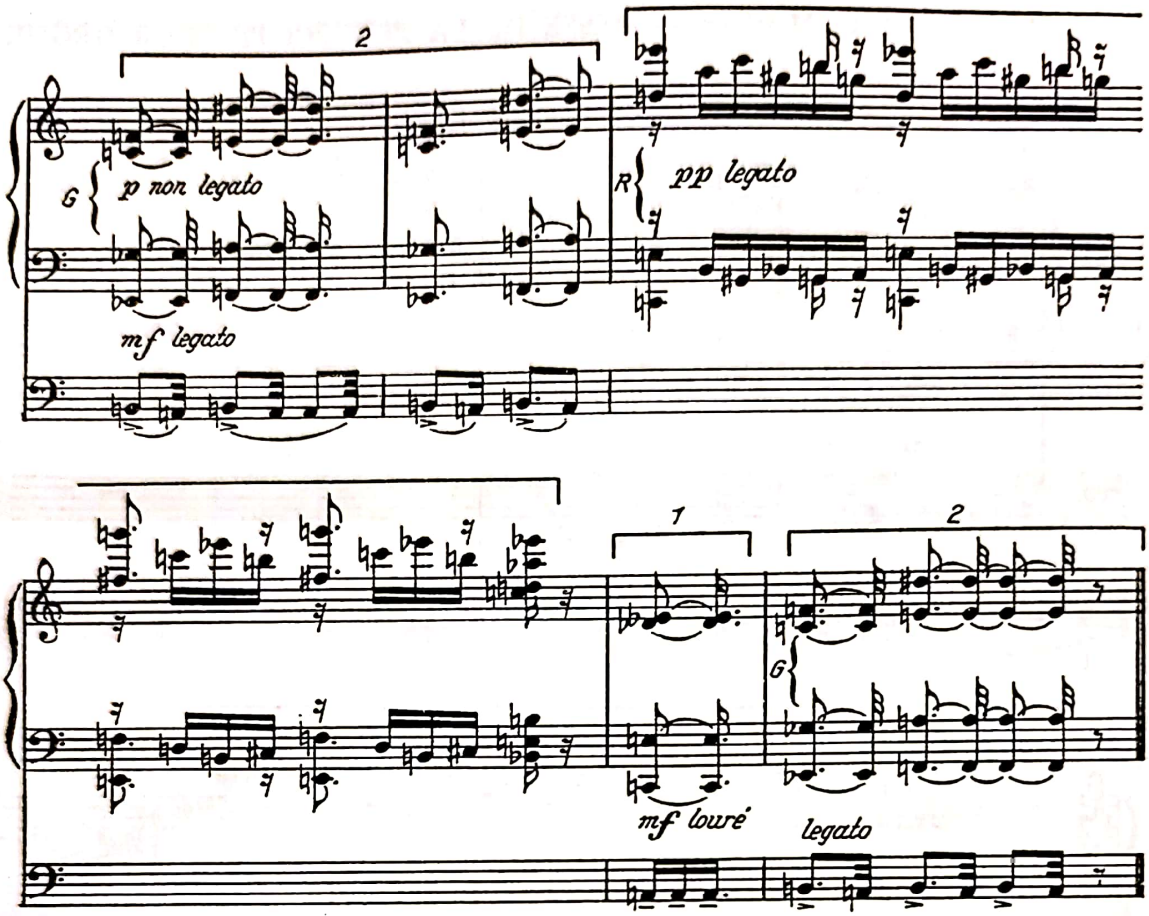
Pînă acum, individualizarea şi caracterizarea unui personaj sau a unei acţiuni în desfăşurarea lucrărilor muzicale se realizau mai ales prin mijloace de pregnanţă intonaţională (melodică sau armonică), după modelul leitmotivului wagnerian.

Olivier Messiaen transpune tehnica de lucru a personajelor din domeniul melodic şi armonic în domeniul strict ritmic. Astfel, într-una din messele sale, pornind de la trei ritmuri populare hinduse — *tritîya, canturthaka, nicçankalîla* —, realizează tot atîtea personaje ritmice distincte, pe care — printr-o ingenioasă dezvoltare tematică — le opune unul altuia, întocmai ca într-o acţiune dramatică :

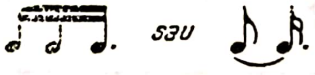
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner


Man.
Ped.
p non legato
pp legato
mf loure
mf



Prezentarea personajelor ritmice utilizate în lucrare :

— personajul ritmic 1 (tritîya) 

— personajul ritmic 2 (canturthaka)

— personajul ritmic 3 (nicçankalîla)

Ordinea de apariţie a personajelor a fost stabilită de compozitor prin permutări : 1—2—3 ; 1—3—2 ; 3—1—2 ;

Personajele sînt supuse apoi transformărilor prin augmentări şi diminuări.

a) *Prima transformare :*

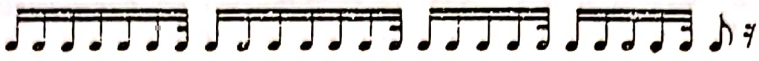
— ritmul (personajul) 1 a rămas identic

— ritmul (personajul) 2 s-a augmentat cu valori ritmice deduse liber din formula

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

— ritmul (personajul) 3 şi-a diminuat la jumătate nota finală a fiecărui grup



b) *A doua transformare :*

— ritmul 1 rămîne neschimbat

— ritmul 2 este tratat prin augmentări libere izvorîte din formula iniţială

— ritmul 3 îşi reduce grupul de 7 durate la 6, cel de 5 durate la 4, iar nota finală se diminuează cu jumătate din valoarea ei

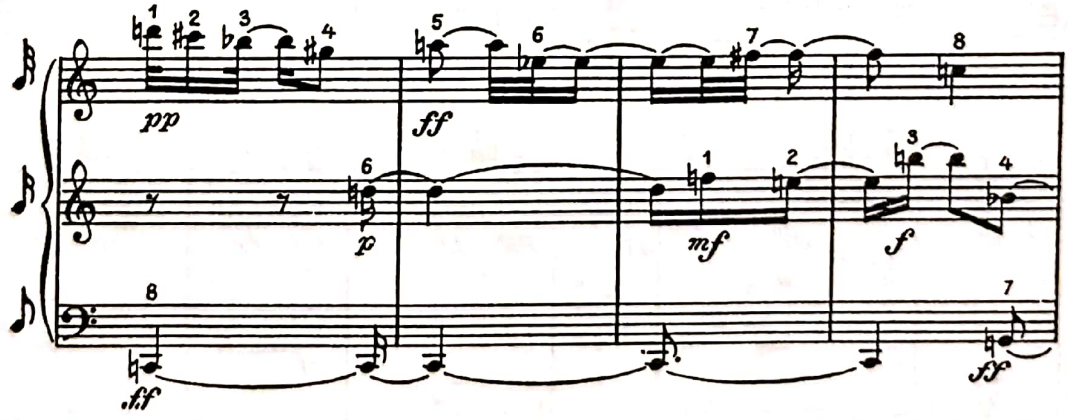
5. Moduri de durate

Creaţia contemporană ajunge, prin Messiaen, şi la ideea (conceptul) de *mod ritmic* sau *mod de durate* [1].

Un asemenea mod se constituie dintr-un *grup determinat de valori ritmice* (sonorităţi şi pauze), ce se utilizează în diverse combinaţii pe întreg discursul muzical. Ca funcţiune, relaţiile ritmice principale ale piesei sînt reprezentate în chip abstract în grupul de valori ce alcătuiesc modul ritm

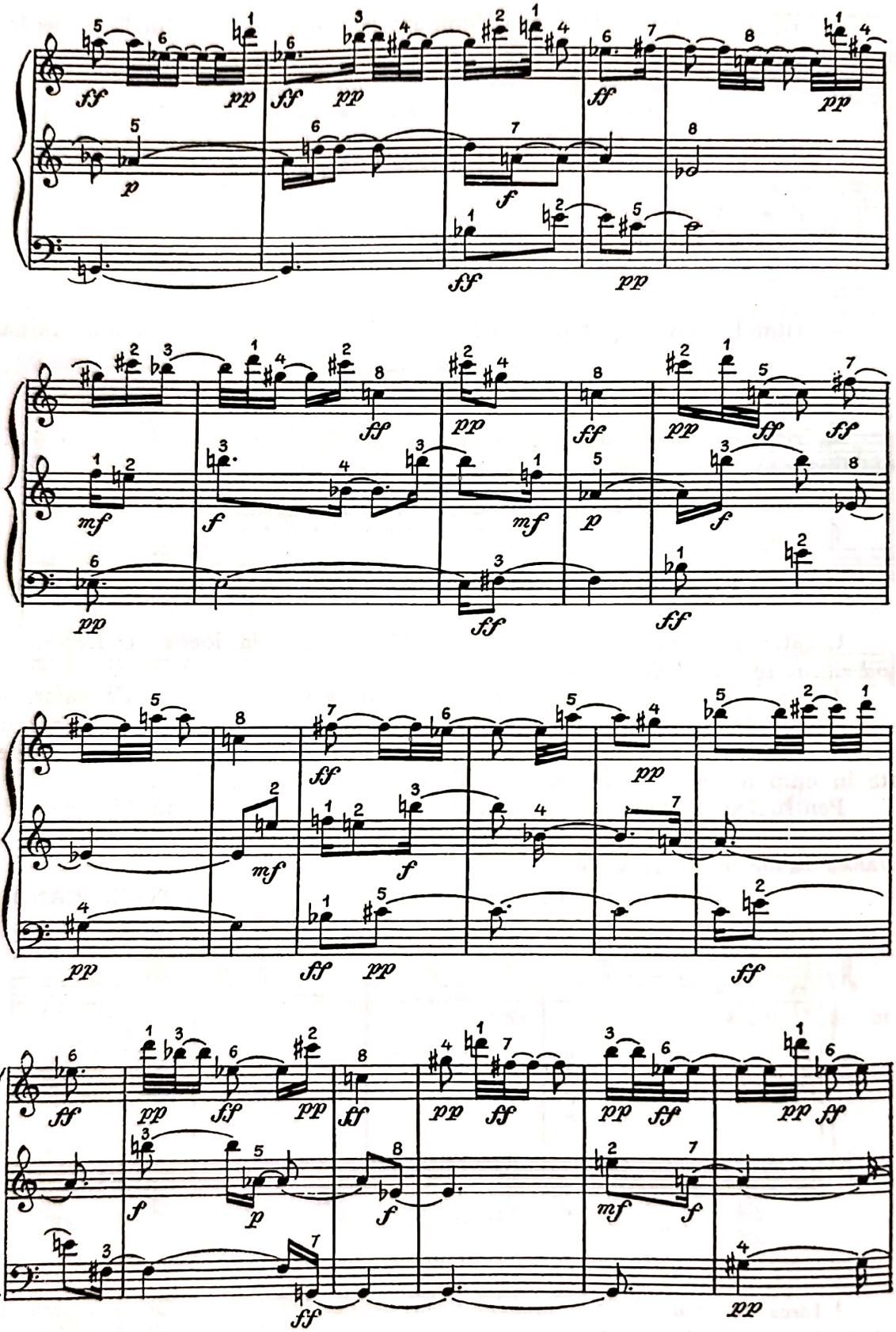
Pentru exemplificare, ne vom opri la una din lucrările lui Messiaen, destinate pianului, în care vocile se desfăşoară pe un mod de durate alcătuit din 8 valori de mărime progresivă :

O. Messiaen — CANTEYODJAYÂ POUR PIANO



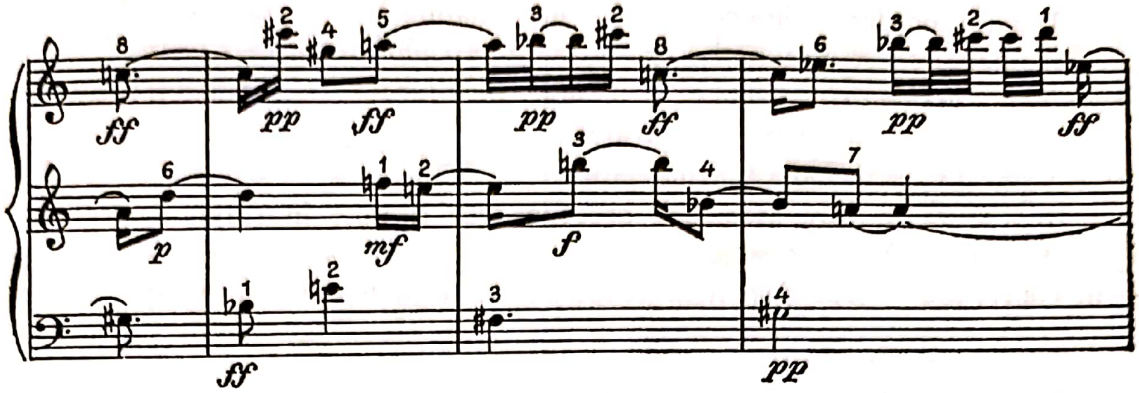
[1] Ideea de *mod ritmic* o întîlnim şi în tratatele medievale, dar în aspecte mult mai simple, corespunzînd practicii artistice a timpului.

Scanned with OKEN Scanner



© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner



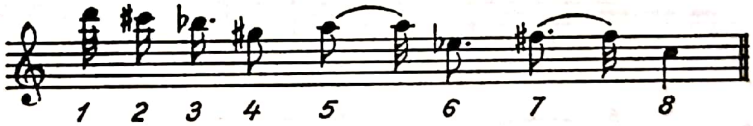
— vocea I foloseşte modul :

— vocea II foloseşte acelaşi mod, dar construcţia lui începe de la o durată mai mare :

— vocea III se desfăşoară tot pe acelaşi mod, constituit însă din durate şi mai mari decît ale celorlalte voci :

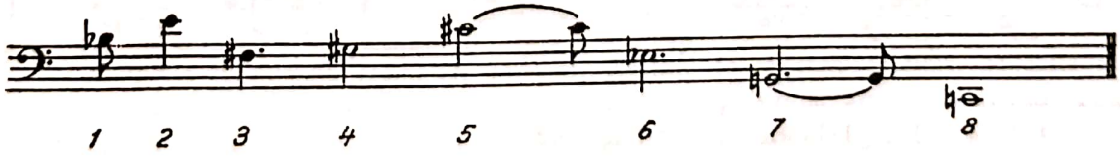
Mai observăm, în exemplul citat, că fiecărei durate din mod îi corespunde o *înălţime unică,* deci modurile de durate sînt asociate în această lucrare cu *moduri de înălţimi,* astfel :

vocea I



vocea II

vocea III



Toate procedeele ritmice descrise mai înainte — *ritmul de valori adăugate, augmentarea şi diminuarea polivalentă a valorilor ritmice, ritmul non-retrogradabil, personajele ritmice* şi *modul de durate* — aduc, incontestabil, lărgirea conceptului de ritm prin tratarea lui pe acelaşi plan al resurselor tehnice şi estetice ca şi melodia şi armonia.

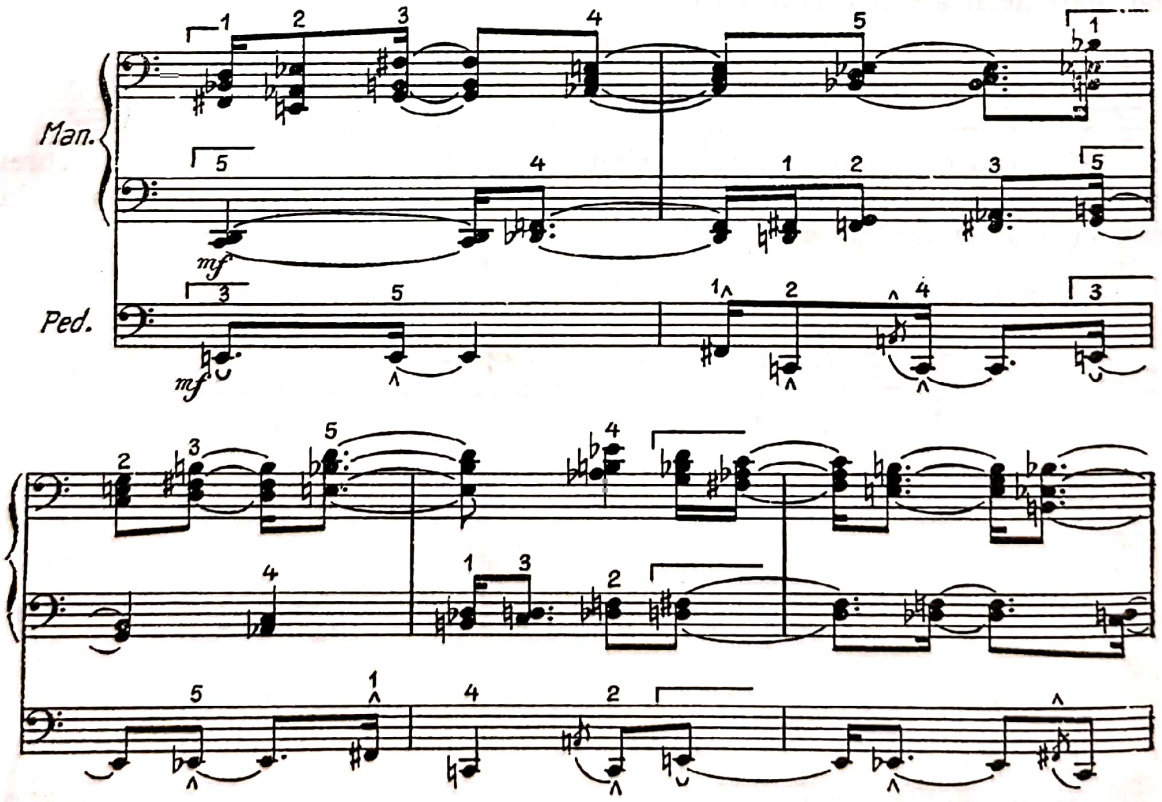
În măsura în care asemenea procedee vor fi puse în slujba expresiei artistice şi a îmbogăţirii acesteia, ele îşi vor fi dovedit valoarea şi eficacitatea şi — în consecinţă — vor deveni mijloace obişnuite în tehnica de creaţie.

6. Ritmul serial

O *serie ritmică* se compune, ca şi cea melodico-armonică[1], din elemente organizate după principiul nerepetării, respectat cu stricteţe de tehnica serială, de la care se porneşte apoi, prin procedeele cunoscute ale permutării, augmentării, diminuării, inversării şi recurenţei termenilor, la dezvoltarea ritmului pe întregul discurs muzical.

Aspectele şi structura seriei ritmice pot fi mai bine înţelese printr-un exemplu din literatura muzicală :

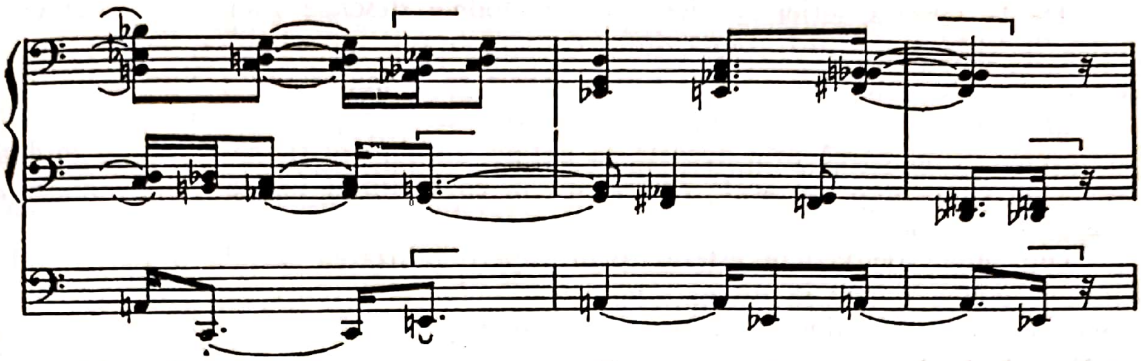
O. Messiaen — MESSE DE LA PENTÊCOTE POUR ORGUE



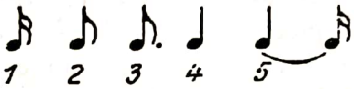
[1] A se vedea „Tehnica serială" pag. 362.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner



Observăm că lucrarea se compune dintr-un contrapunct ritmic la trei voci, care are la bază o serie ritmică alcătuită din 5 durate cromatice [1] (progresive) :



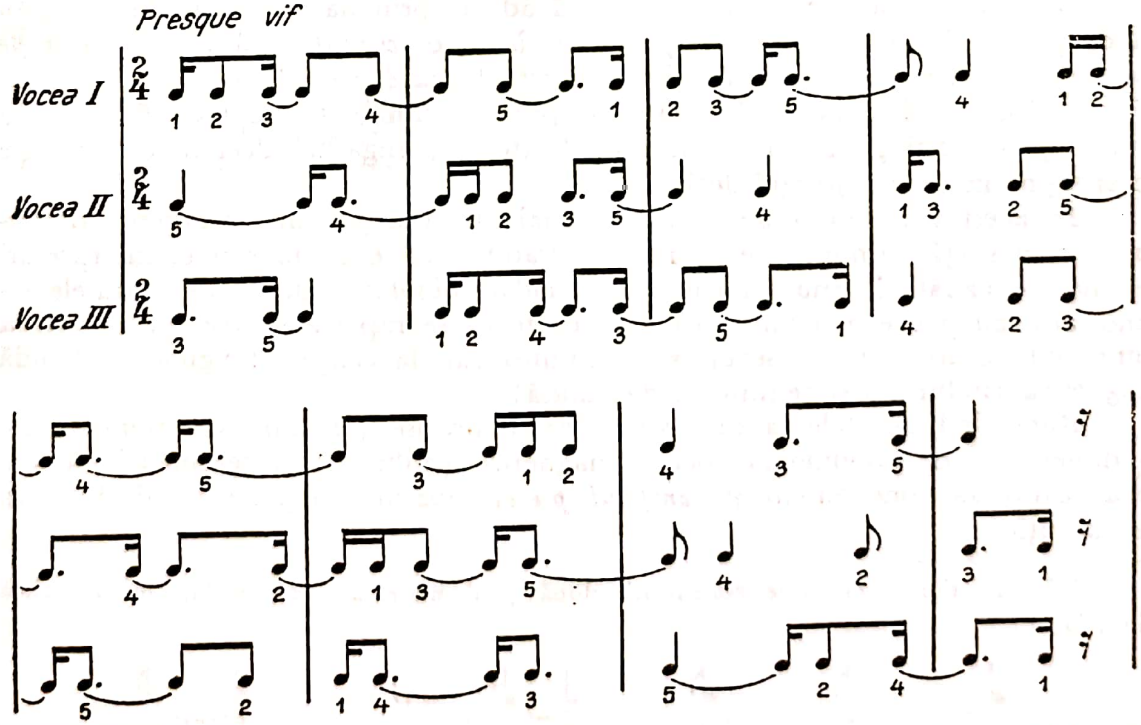
Ideea de serie constă în aceea că *fiecare voce e construită, din punct de vedere ritmic, în așa fel, încît nici una din cele 5 durate componente nu se repetă decît după epuizarea seriei întregi.*

Analizînd — spre exemplu — ritmul vocii I, distingem :

se enunță mai întîi toată seria

seria se reia într-o permutare a duratelor

Ritmurile realizate la cele trei voci sînt apoi introduse în măsura de 2/4 :



[1] Duratele se numesc cromatice întrucît, plecînd de la șaisprezecime, celelalte sînt deduse prin adăugarea cîte unei șaisprezecimi, ca într-o progresie aritmetică avînd rația : 1, 2, 3, 4, 5.

De la tehnica seriei ritmice, prin metodele descrise mai sus — devenite clasice în sistem —, alţi compozitori contemporani, ca : Boulez, Nono, Stockhausen etc., duc lucrurile spre o superorganizare a materialului ritmic, utilizînd seria „Fibonacci“ [1], seriile complexe (complex de complexe seriale), blocul de durate etc., vrînd parcă prin aceasta să deţină un control şi mai sever al mijloacelor şi să contrasteze cu acele compoziţii în care ritmul nu constituie obiect al travaliului tematic.

Din punct de vedere estetic, prin superorganizarea serială a materialului ritmic se poate ajunge la un *determinism absolut* al mijloacelor, care, practicat ca scop în sine, poate încătuşa, în cele din urmă, fantezia şi imaginaţia creatoare a compozitorului.

Aşa se explică de ce — ca o reacţie — a apărut în creaţia contemporană ideea de *indeterminism absolut* al mijloacelor, care pune problema *„asimetriei ritmice totale, a rupturii complete a cauzalităţii dintre durate“* [2].

În fapt, nu însemnează aceasta oare atingerea graniţei cu *aritmia,* deci cu un fenomen ce se situează în afara artei ?

Artistul, în speţă compozitorul, trebuie să ştie totdeauna să se păstreze în limitele impuse de condiţiile artei, fără a trece pragul undeva în zona combinaţiilor sterile şi lipsite de orice sens estetic, emotiv.

7. Ritmul în muzica electronică

Creatorii de muzică electronică sînt atraşi, deocamdată, mai mult de *noutatea intonaţiilor şi timbrurilor specifice ;* în consecinţă, problemele ritmului şi chiar ritmul însuşi sînt tratate pe plan secundar.

Cu toate acestea, muzica electronică aduce, prin natura ei, schimbări profunde pînă şi în concept : *apare pentru întîia oară ritmul elaborat şi mînuit pe cale tehnică, prin aparate electronice de înaltă precizie şi fidelitate.*

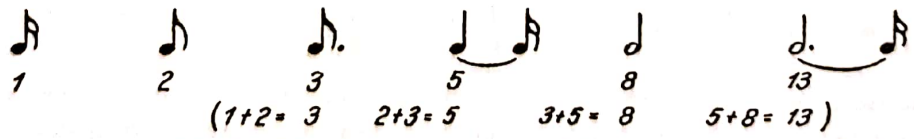
Drept urmare, noţiunile teoretice privind ritmul se deplasează strict în cîmpul producerii şi emiterii sunetelor electronice, angajînd deci o terminologie ce aparţine mai mult ştiinţei decît artei.

În acest sens, ideea de „timp“ şi mai ales cea privind „scurgerea timpului“ — în speţă ritmul, care în muzica tradiţională era supus unei interpretări relative — capătă în muzica electronică *valori absolute ;* de aceea, duratele — sonorităţi sau pauze mai lungi ori mai scurte — se raportă în această muzică la dimensiuni orare precise (secunde şi minute) sau la cele de lungime de bandă magnetică (milimetri şi centimetri de bandă).

Raportînd duratele la dimensiuni orare precise (secunde sau minute) ori la dimensiuni de lungime ale benzii magnetice (milimetri şi centimetri), partitura realizează concomitent şi *tempoul piesei muzicale* respective, adică viteza de execuţie.

---

[1] Seria „Fibonacci“ este constituită după şirul matematic cu acelaşi nume, adică din relaţia :



[2] Xenakis, Iannis. *Musique formelles,* op. cit., p. 20.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Relaţiile dintre diferitele durate electronice alcătuiesc — ca şi în muzica tradiţională — ritmul lucrării respective. În muzica electronică însă aceste relaţii (formule) pot lua aspecte mult mai complexe şi imposibil de redat printr-o tehnică vocală sau instrumentală obişnuită.

Astfel, muzica electronică realizează subdiviziuni micrometrice ale timpului material (microdimensiuni temporale) şi, de asemenea, durate foarte lungi (macrodimensiuni temporale) ; deci gama duratelor — şi implicit a formulelor ritmice posibile — se lărgeşte foarte mult faţă de ritmica tradiţională. De remarcat însă că într-o lucrare muzicală electronică ritmica acesteia, odată elaborată şi înregistrată pe bandă, rămîne fixă, nesupusă variaţiilor de interpretare, ci doar reeditărilor.

Pe plan componistic se întrebuinţează toate formele ritmice tratate deja ; muzica electronică utilizează însă cu precădere *poliritmia,* care prinde aici aspecte tot mai complexe.

Accentuările ritmico-dinamice pot, de asemenea, avea în muzica electronică *infinite grade de intensitate,* măsurate şi acestea cu precizie prin unităţi mecanice (beli şi decibeli).

În muzica electronică asistăm deci la o tehnicizare evidentă a ritmului, ca şi a celorlalţi parametri sonori : înălţime, intensitate şi timbru. [1]

Utilizată însă în slujba expresiei artistice, tehnica electronică — cu multiplele sale posibilităţi — oferă compozitorului de azi noi mijloace de realizare şi comunicare a mesajului său artistic.

Tehnica muzicală din zilele noastre va mai scoate cu siguranţă la iveală noi şi noi mijloace de exprimare, dar dacă această tehnică nu va fi legată de un conţinut decurgînd din aspiraţiile şi sentimentele umane, ea nu va avea nici un sens în artă.

„Din starea sufletească să genereze tehnica, nu din mecanică". [1]

Ritmul — ca şi melodia şi armonia — vibrează în fiinţa omului dacă izvorăşte din simţămintele şi trăirile lui, dacă exprimă un conţinut bogat de idei corespunzînd aspiraţiilor sale de mai bine şi progres.

[1] În condiţiile nestăpînirii acestor mijloace, compozitorul este nevoit să apeleze la contribuţia unui specialist din domeniul electronicii, în care caz actul de creaţie devine un act cvasicolectiv.

[1] *„Aus dem Geiste schaffe sich die Technik, nicht aus der Mechanik".* (Fr. Liszt).

Scanned with OKEN Scanner

METRICA

I. Elementele metricii muzicale

Acea parte din teoria generală a ritmului care tratează modalităţile de măsurare şi încadrare a ritmului muzical în unităţi determinate poartă numele de *metrică.*[1]

Elementele principale componente ale metricii muzicale sînt: *timpul* şi *măsura.*

1. *Timpul*[2] constituie unitatea fundamentală pentru măsurarea ritmului muzical, *etalonul metric* la care raportăm formulele ritmice de orice structură. El poate fi asemuit, în natură, cu o mişcare scurtă (un gest cu braţul, un pas, o mişcare de pendulă, o zvîcnire a pulsului etc.) repetabilă la intervale egale, şi ad infinitum:

| | | | | | | | | | | | | | |

O condiţie esenţială a timpilor metrici este, aşadar, *periodicitatea,* adică producerea lor *izometrică.*[3]

Conceput în acest fel, timpul ne apare ca un *reper (etalon) al desfăşurării ritmului muzical,* pe baza căruia duratele pot fi măsurate şi raportate una faţă de alta şi toate faţă de întregul operei de artă.

În comparaţie cu ritmul — fenomenul artistic, viu, creator —, el este un *element extrinsec,* deci din afara esenţei acestui fenomen.

---

[1] În limba greacă, *metron* = măsură, lungime, dimensiune.

[2] În limba italiană, *battuta.*

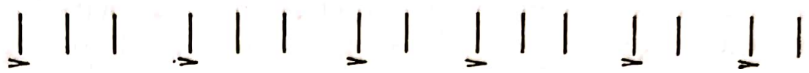
[3] În limba greacă, *isometros* = egal ca dimensiune (apare la intervale egale).

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

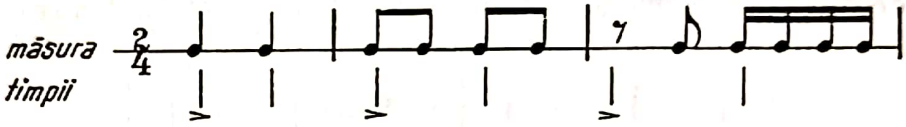
După importanţa şi locul pe care-l ocupă în organizarea metrică (în măsură), timpul poate fi de două feluri : *accentuat (thesis)* şi *neaccentuat (arsis)*. [1]

Timpul accentuat (elementul *thesis)* grupează în jurul lui timpii neaccentuaţi (elementele *arsis),* generînd astfel unităţi metrice mai mari, denumite măsuri :



2. *Măsura* [2] este o grupare distinctă de timpi accentuaţi şi neaccentuaţi, *ce se succed periodic,* o măsură cuprinzînd desenul ritmic dintre un timp accentuat şi următorul timp la fel de accentuat.

Din punct de vedere grafic, spaţiul unei măsuri se delimitează prin bare verticale, denumite, pentru rolul lor, *bare de măsuri :*



Ca funcţiune, *măsura este unitatea principală a metricii muzicale,* canavaua pe care se brodează desenul ritmic ; de accea, datorită măsurilor, ritmul cel mai complicat poate fi ordonat, măsurat şi sesizat.

După cum s-a arătat mai înainte, elementul de referinţă şi gravitaţiune îl constituie, în cadrul măsurii, *accentul metric* (timpul tare), prin funcţiunea căruia măsurile se pot organiza şi clasifica în categorii distincte.

El apare în mod *periodic ;* de aceea, timpul accentuat este urmat totdeauna de unul sau doi timpi neaccentuaţi, după care formula metrică (măsura) se repetă aidoma.

Pentru redarea în scris a măsurii, se utilizează o relaţie cifrică, în care numărătorul indică modul de grupare a timpilor în cadrul măsurii (cîte 2, 3, 4, 5 etc.), iar numitorul, valoarea ritmică a fiecărui timp, de exemplu :

2/4 = măsură de *2 timpi* (metru binar), fiecare timp valorînd *o pătrime ;*
3/8 = măsură de *3 timpi* (metru ternar), fiecare timp valorînd *o optime ;*
5/16 = măsură de *5 timpi* (metru eterogen), fiecare timp valorînd o *şaisprezecime.*

---

[1] Accentuarea timpilor metrici este doar virtuală.

Dacă astăzi se mai vorbeşte încă de timpi *accentuaţi* şi *neaccentuaţi* este că în acest fel se pot ierarhiza funcţiunile lor în cadrul măsurilor şi trata după importanţa ce le-a atribuit-o în secole *armonia clasică,* precum şi unele creaţii în *ritmuri specifice,* cum sînt cele de marş şi de dans. Este superfluu să demonstrăm că, în vechime, ritmurile — simple ca structură — coincideau cu metrul (cadrul) pe care se desfăşurau ; de aceea, *accentul ritmic* — a cărui prezenţă este legică în orice ritm — s-a transmis şi metrului

De altfel înseşi noţiunile de *thesis* şi *arsis* nu redau ideea de *intensitate,* ci *sensul* (direcţia) mişcării corporale în dansul vechi :

— *thesis* = coborîre, lăsare în jos ; — *arsis* = ridicare, înălţare.

Pînă la noi, cei doi termeni au ajuns într-o accepţiune inversată : prin *thesis* înţelegîndu-se timpul *cu accent (Schwerpunkt),* iar prin *arsis,* timpul *neaccentuat (Leichtpunkt).*

[2] In limba germană, *(der) Takt.*

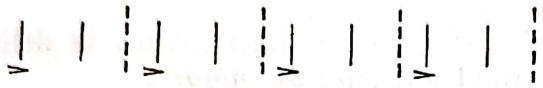
Scanned with OKEN Scanner

II. Categorii şi clasificări în sistemul de măsuri muzicale

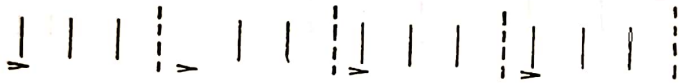
Ca şi ritmurile muzicale, măsurile îşi au organizarea lor internă, o dispunere anumită a timpilor din care se compun, formînd un *sistem* alcătuit după principii şi criterii specifice muzicii.

Un prim criteriu de organizare şi clasificare sistematică a măsurilor îl constituie ordinea în care se succede şi apare, în cadrul lor, *accentul metric*. Din acest punct de vedere, măsurile pot fi :

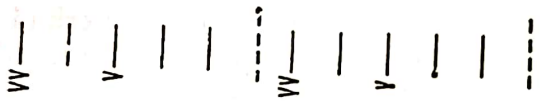
— *de structură binară*, în care accentul metric *(thesis)* apare din 2 în 2 timpi



— *de structură ternară*, în care accentul metric *(thesis)* apare din 3 în 3 timpi



— *de structură eterogenă* (asimetrică), în care accentul metric *(thesis)* apare prin amestecul de binar cu ternar



Între diversele categorii de ritm şi măsurile pe care acestea se desfăşoară, există, aşadar, următoarea corespondenţă :

— ritm *binar* = măsuri de structură *binară*,

— ritm *ternar* = măsuri de structură *ternară*,

— ritm *eterogen* = măsuri de structură *eterogenă*.

Un alt criteriu de orînduire sistematică a măsurilor are în vedere *numărul de timpi accentuaţi* din componenţa fiecăreia dintre ele. Din acest punct de vedere, măsurile pot fi :

— *simple*, cele care au un singur timp accentuat ;

— *compuse*, cele care au doi sai mai mulţi timpi accentuaţi.

La rîndul lor, măsurile compuse sînt de două feluri :

— *compuse omogen*, cele alcătuite din măsuri simple de acelaşi metru (binar cu binar sau ternar cu ternar) ;

— *compuse eterogen*, cele alcătuite din măsuri simple de metru diferit (binar cu ternar).

Pornind de la acest criteriu, sînt considerate *măsuri simple* toate măsurile de 2 şi 3 timpi, indiferent valoarea ritmică luată drept unitate de timp :

$$\frac{2\ 2\ 2\ 2}{1\ 2\ 4\ 8} \quad \text{şi} \quad \frac{3\ 3\ 3\ 3}{1\ 2\ 4\ 8}$$

Sînt considerate *compuse omogen* măsurile de 4, 6, 9, 12, 15 şi 21 timpi, indiferent valoarea ritmică luată drept unitate de timp :

$$\frac{4\ 4\ 4\ 4}{2\ 4\ 8\ 16}\ ;\ \frac{6\ 6\ 6}{4\ 8\ 16}\ ;\ \frac{9\ 9\ 9}{4\ 8\ 16}\ ;\ \frac{12\ 12\ 12}{4\ 8\ 16}\ ;\ \frac{15\ 15}{8\ 16}\ ;\ \frac{21\ 21}{8\ 16}$$

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Sînt considerate *compuse eterogen* măsurile de 5, 7, 8, 9, 10, 11 etc. timpi, indiferent valoarea ritmică luată drept unitate de timp :

$\frac{5}{4}\ \frac{5}{8}\ \frac{5}{16}$; $\frac{7}{4}\ \frac{7}{8}\ \frac{7}{16}$; $\frac{8}{4}\ \frac{8}{8}\ \frac{8}{16}$; $\frac{9}{8}\ \frac{9}{16}$; $\frac{10}{8}\ \frac{10}{16}$; $\frac{11}{8}\ \frac{11}{16}$ etc.

Vom trata, în continuare, structura diferitelor măsuri luînd drept bază primul criteriu — adică al categoriei de ritm ce încadrează —, ca unul ce reflectă mai bine funcţiunea şi rolul măsurilor în muzică, ştiut fiind că, în fapt, metrica se mulează după ritm, şi nu invers ; de aceea, şi în teorie ele nu pot fi despărţite de elementul ritm.

A. METRICA RITMURILOR BINARE

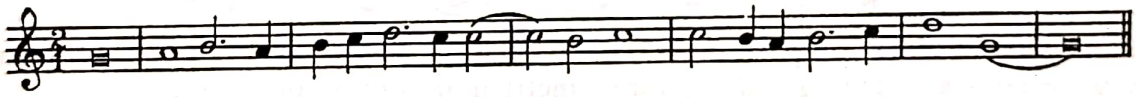
Ritmurile de factură binară se desfăşoară pe cadrul măsurilor de *2* şi *4 timpi,* ambele avînd o răspîndire mare în creaţie.

a) *Măsurile de 2 timpi*

Cadrul cel mai simplu şi mai frecvent al ritmurilor binare îl constituie măsurile de *2 timpi,* în care primul timp este accentuat, iar al doilea neaccentuat :

Măsura 2/1 se întîlneşte rar, fiind utilizată doar în literatura preclasică. Ea este cunoscută şi sub numele de măsură „*alla breve* mare", reprezentînd în mod abreviat măsura de 4/2 :

G. P. Palestrina — MISSA PAPAE MARCELLI



Măsura 2/2 era înainte de Bach (în toată literatura preclasică) cea mai utilizată dintre măsuri, datorită tempourilor aşezate (largi), predominante în creaţia din această perioadă, cărora le convenea ca unitate de timp valoarea de doime. Pe de altă parte, polifonia, stilul componistic al acestei epoci, impunea *doimea* ca unitate etalon, întrucît aceasta permitea desfăşurări contrapunctice mai largi, pe contul doimii putîndu-se obţine uşor asemenea dezvoltări (Palestrina, Lassus, Monteverdi etc.).

În timpurile noastre, se cunoaşte sub numele de măsură „*alla breve* mică", reprezentînd în mod abreviat o măsură de 4/4 :

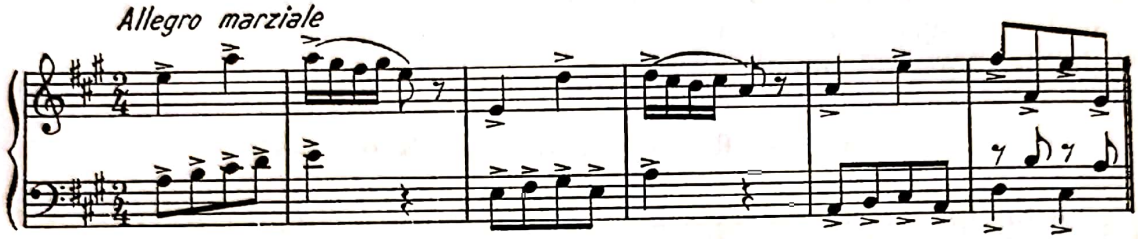
D. Şostacovici — SIMFONIA A IX-A

Scanned with OKEN Scanner

Măsura 2/4 este cea mai răspîndită din întregul sistem metric muzical. Utilizată excesiv, atît în compoziţia vocală, cît şi în cea instrumentală, această măsură se impune — începînd de la Bach — ca măsură de bază în creaţie, poate şi din cauza tempourilor care s-au accelerat simţitor cu fiecare secol. Aşa se explică de ce pătrimea a luat locul doimii în rolul de unitate de timp etalon.

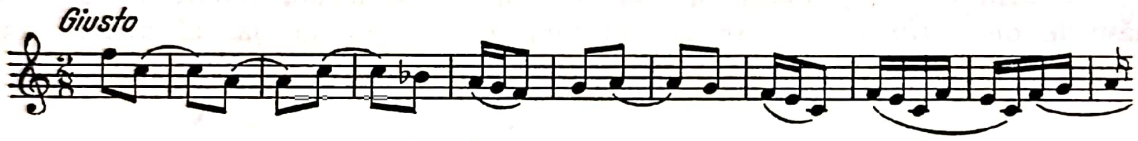
Din punct de vedere istoric, epoca lui Bach şi în special creaţia clavecinistilor impun utilizarea cu precădere a măsurii 2/4 :

Baldassare Gallupi — PIESĂ PENTRU CLAVECIN



Măsura 2/8 apare ca o necesitate a scrierii muzicale mai noi, contemporane, convenind ritmurilor repezi, concise, bine măsurate, care pot folosi ca unitate de timp valoarea de optime :

I. Dumitrescu — SUITA A III-A PENTRU ORCHESTRĂ

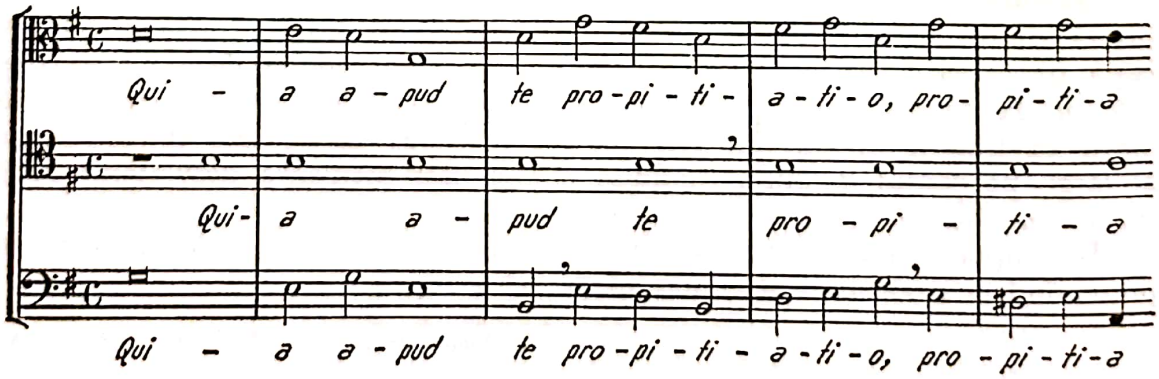


b) *Măsurile de 4 timpi*

Un cadru mai larg şi mai extins pentru ritmurile binare îl constituie măsurile de *4 timpi,* avînd accentul principal pe primul timp, iar cel secundar pe al treilea timp :

Măsurile de 4 timpi încep să fie utilizate încă de la preclasici, survenind ca o necesitate impusă de dezvoltarea metricii muzicale spre măsuri complexe :

Orlandus Lassus — QUIA APUD TE PROPITIATIO EST[1]



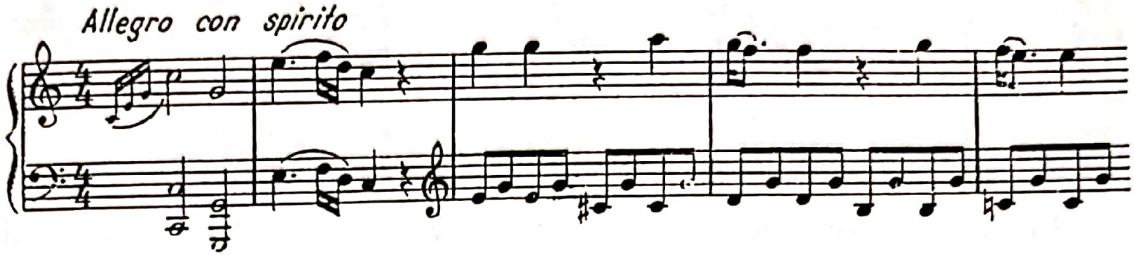
[1] Litera C, într-o anumită epocă (în preclasicism), indica măsura de 4/2. Mai tîrziu, cînd pătrimea a luat locul doimii ca unitate metrică etalon, aceeaşi literă C a servit ca indicaţie pentru măsura de 4/4, aşa cum se foloseşte în scrierea de astăzi.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Destul de frecvent se întîlnesc măsurile de 4 timpi în lucrările clasicilor :

W. A. Mozart — SONATA ÎN DO MAJOR



În sfîrşit, compozitorii contemporani utilizează şi măsura 4/8, întîlnită altă dată numai în notarea creaţiei populare :

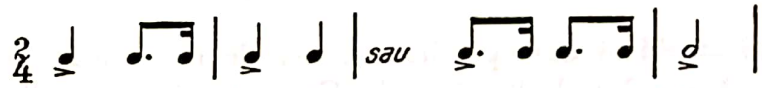
I. Stravinski — SIMFONIA PSALMILOR

Cu autorizaţia acordată de BOOSEY & HAWKES, Music Publishers Ltd. London.

Ritmuri specifice şi piese instrumentale dezvoltate pe cadrul măsurilor de tip binar

Metrica binară stă la baza multor ritmuri specifice, mai ales a celor de marş şi de dans, al căror studiu este deosebit de important dacă privim lucrurile prin prizma preluării lor în creaţia cultă. Suitele de dansuri şi dezvoltarea lor în lucrările simfonice de anvergură constituie în această privinţă un exemplu elocvent.

1. *Marşul* — compoziţie cu accente care sugerează mersul cadenţat, ostăşesc, cu un tempo vioi şi constant. Formula ritmică cea mai obişnuită a marşului este de natură binară :

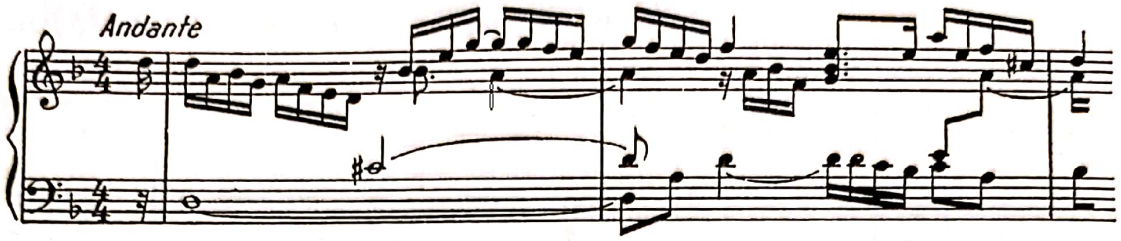


Marşuri celebre de concert, cum sînt cele din operele *Aida* de G. Verdi, *Faust* de Ch.Gounod etc., au ridicat la o preţuire deosebită acest gen de creaţie, în care concizia metrului de 2 timpi permite ritmuri seci, tăioase, după care se poate merge în cadenţă :

G. Bizet — CARMEN

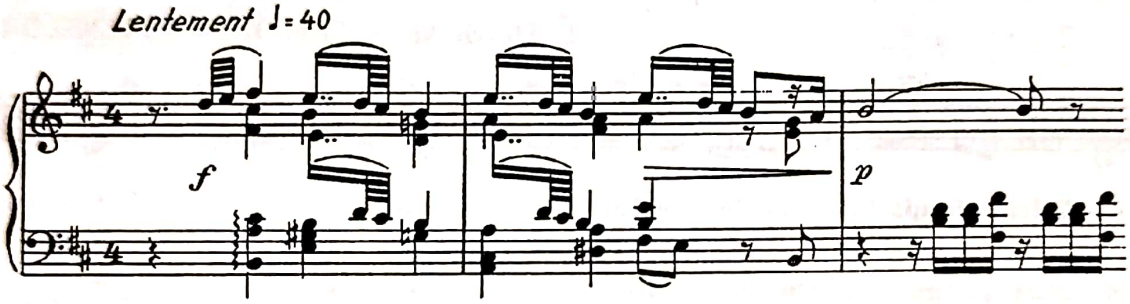
2. *Allemanda* — dans german din secolul XVII, de obicei în măsura 2/2 sau 4/4, preluat în suita instrumentală ca primă parte a acesteia, avînd un caracter liniştit, sobru :

J. S. Bach — Allemandă din SUITA FRANCEZĂ Nr. 1



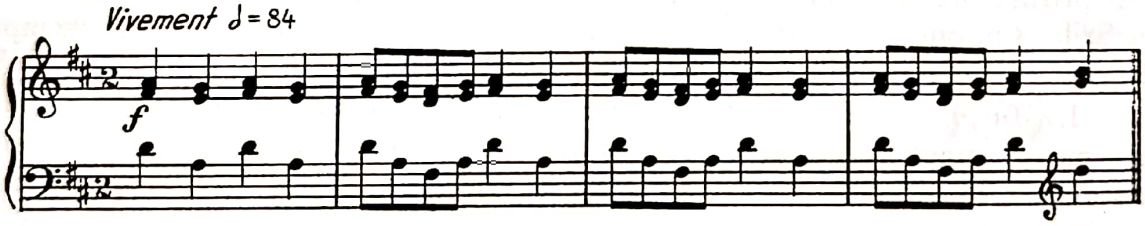
3. *Pavana* — vechi dans spaniol şi italian în măsura 2/2 sau 4/4, de mişcare rară, caracter solemn, utilizat, de asemenea, ca parte în suitele instrumentale :

G. Enescu — Pavană din SUITA PENTRU PIAN OP. 10



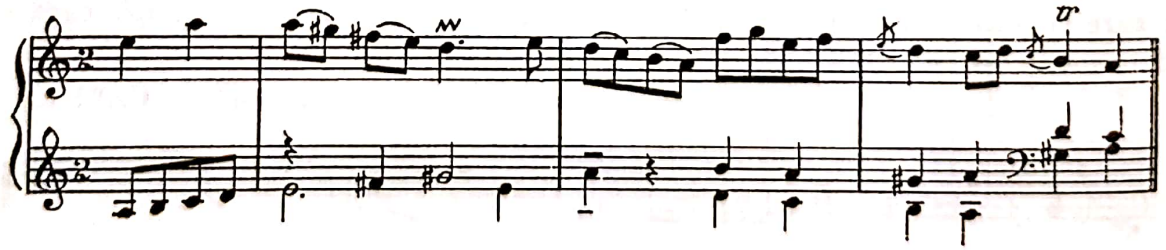
4. *Bourrée* — dans popular francez de ritm binar şi caracter vioi, vesel, sprinten, într-un tempo potrivit, de obicei în măsura 2/2 (alla breve) ; a fost preluat şi în literatura cultă :

G. Enescu — Bourrée din SUITA PENTRU PIAN OP. 10



5. *Gavota* — vechi dans popular francez de ritm binar, avînd o mişcare moderată, în măsura 2/2. Lully, Purcell, Couperin, Rameau, Bach şi Haendel utilizează gavota în lucrările lor instrumentale :

J. Ph. Rameau — GAVOTĂ (pentru clavecin)

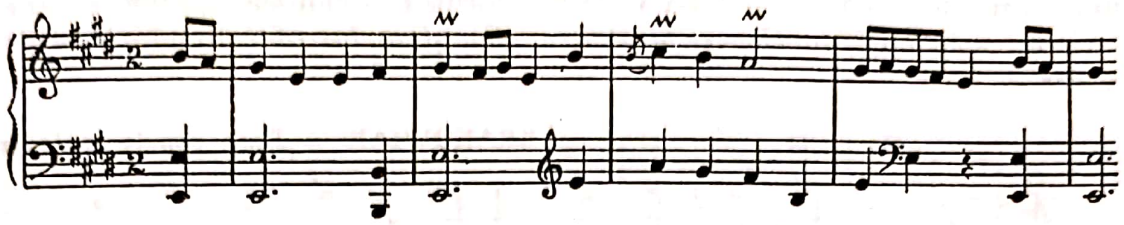


6. *Rigaudon* — dans vioi în măsura 2/2 ; apare în baletele şi suitele franceze de la sfîrşitul secolului XVII şi începutul secolului XVIII. În opera lui Rameau se găsesc cele mai frumoase creaţii de acest fel :

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

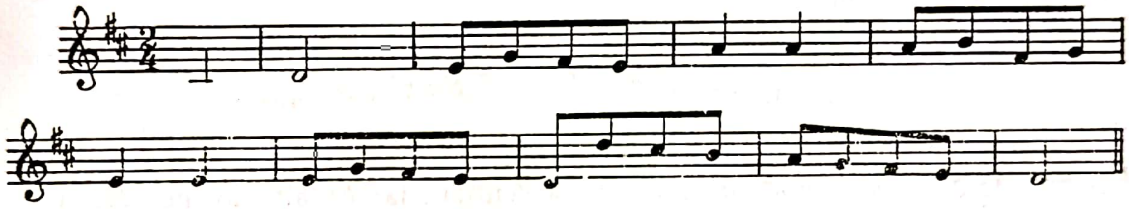
J. Ph. Rameau — RIGAUDON



7. *Galop* — dans italian în cerc (imitînd ritmul de galop al cailor), într-o mişcare vie, cu caracter vesel, în măsură de structură binară.

În creaţia de operă, operetă şi în literatura pentru muzicile militare de la sfîrşitul secolului XIX şi începutul secolului XX, se întîlnesc adesea „galopuri", devenite la un moment dat modă în compoziţiile timpului (Johann Strauss, Offenbach şi alţii) :

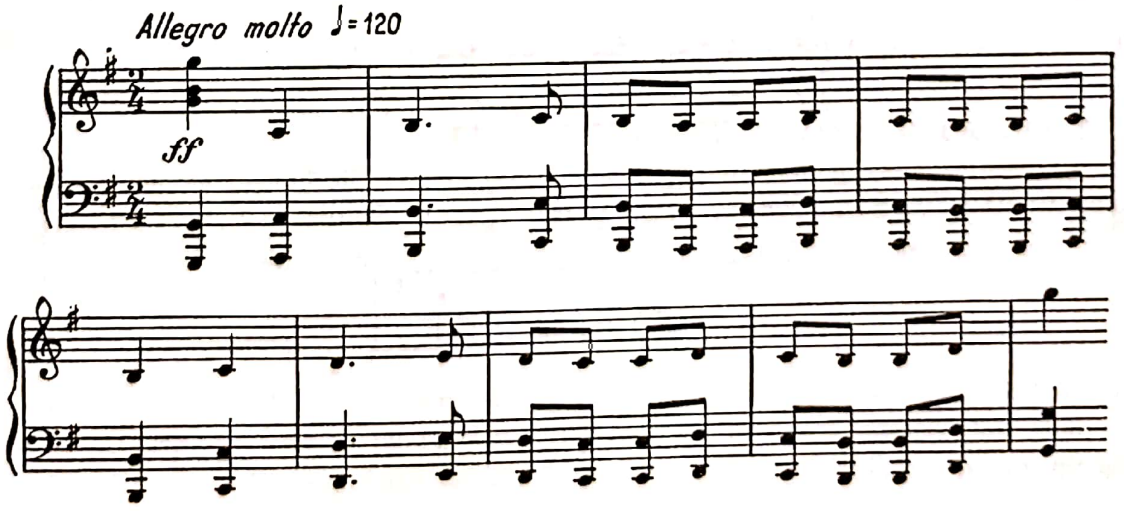
J. Offenbach — Galop din ORFEU ÎN INFERN



8. *Polka* — dans naţional ceh în măsura 2/4, de un ritm viu, avînd următoarea formulă de bază :

Dvorak în *Dansuri slave*, Smetana în *Mireasa vîndută* şi alţi compozitori au folosit cu multă măiestrie *polka*, preluînd-o din dansul popular cu acelaşi nume :

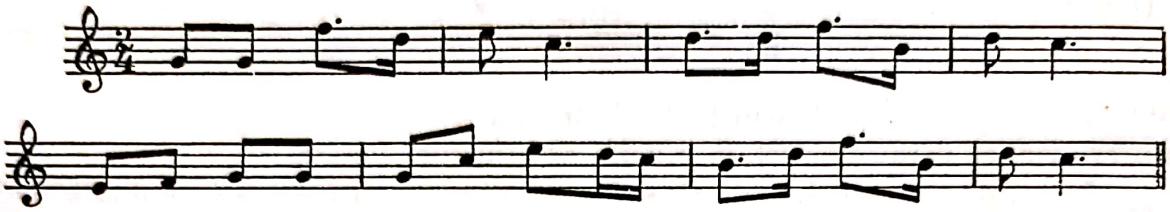
B. Smetana — MIREASA VÎNDUTĂ



Scanned with OKEN Scanner

9. *Krakowiak* — dans polonez vesel, în măsura 2/4, a devenit cunoscut prin creaţia lui Chopin, care l-a folosit, datorită ritmului său specific şi atmosferei de exuberanţă, în *Concertul pentru pian şi orchestră* („Rondo à la Krakowiak").

KRAKOWIAK — Dans popular polonez



B. METRICA RITMURILOR TERNARE

Ritmurile de factură ternară se desfăşoară pe calapodul măsurilor de 3, 6, 9, 12, 15 şi 21 timpi.

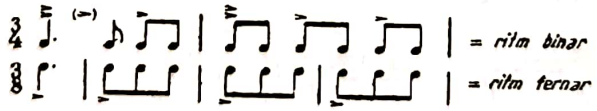
a) *Măsurile de 3 timpi*

Cadrul cel mai simplu şi mai obişnuit al ritmurilor ternare îl constituie măsurile de *3 timpi,* avînd primul timp accentuat, iar ceilalţi doi neaccentuaţi [1] :

[1] Măsurile de 3 timpi pot încadra, de fapt, două feluri de ritmuri :

— *binare,* în cazul că în desenul ritmic operează *distribuţia şi accentuarea ritmică binară* a valorilor, iar tempoul este foarte rar, rar şi potrivit (Largo, Adagio, Andante) ;

— *ternare,* în cazul că în desenul ritmic operează *distribuţia şi accentuarea ritmică ternară* a valorilor, iar tempoul este repejor, repede şi foarte repede (Allegretto, Allegro, Presto) :



Această dublă posibilitate de încadrare — ce este în funcţie de plasarea accentului ritmic şi tempoul piesei — apare şi mai clar în măsurile de 6 timpi :

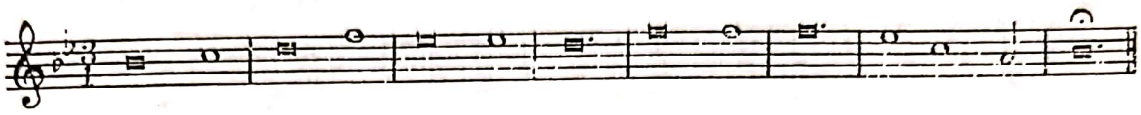
Cu toate acestea, datorită faptului că atît măsurile de 3 timpi, cît şi cele de 6 timpi sînt expresia grafică a metrului ternar, ele rămîn în clasa (categoria) măsurilor de tip ternar.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Măsura 3/1 se foloseşte numai în literatura preclasică, şi acolo destul de rar, din cauza unităţii de timp prea mari (nota întreagă), pe care nu se pot desfăşura decît mişcări excesiv de largi, cum întîlnim în unele corale de Bach :

J. S. Bach — CORAL



Măsura 3/2 se întîlneşte cu precădere în literatura preclasică, dar nu lipseşte nici din creaţia clasică şi cea romantică.

Compozitorii contemporani o folosesc de asemenea, cînd au de făcut expuneri largi ale temelor, ca în exemplul următor :

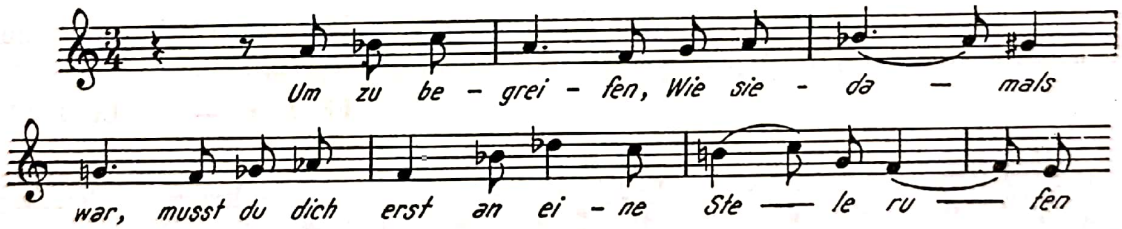
B. Britten — SIMPLE SYMPHONY

Cu autorizaţia acordată de OXFORD UNIVERSITY PRESS, London.

Măsura 3/4 este, desigur, cea mai răspîndită dintre măsurile de tip ternar, fiind întîlnită frecvent în creaţia cultă şi în notarea creaţiei populare.

Ritmurile desfăşurate pe cadrul măsurii 3/4 sînt de mai mare extensie decît cele exprimate în măsura 2/4, datorită faptului că după un timp accentuat se succed doi timpi neaccentuaţi :

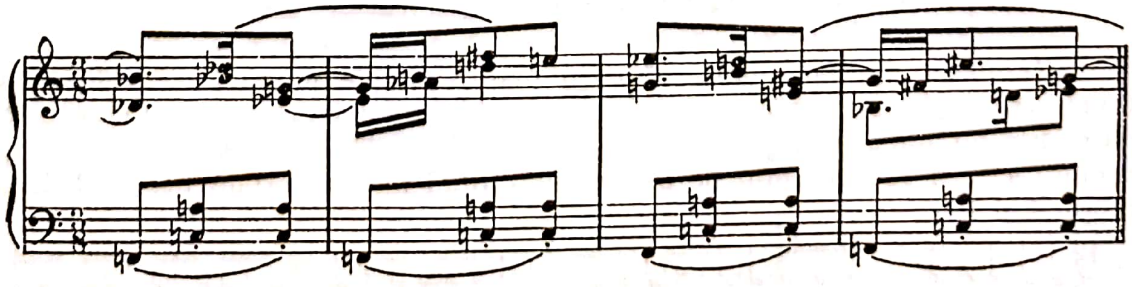
P. Hindemith — DAS MARIENLEBEN



Cu autorizaţia acordată de B. SCHOTT'S SÖHNE MUSIKVERLAG, Mainz.

Măsurile 3/8 şi 3/16 sînt utilizate în notarea cîntului popular, de unde au fost preluate şi în unele creaţii culte :

Alban Berg — CONCERT PENTRU VIOARĂ ŞI ORCHESTRĂ

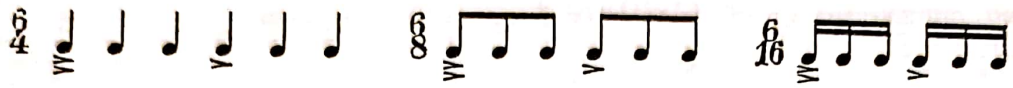


Cu autorizaţia acordată de UNIVERSAL EDITION A. G. WIEN.

Scanned with OKEN Scanner

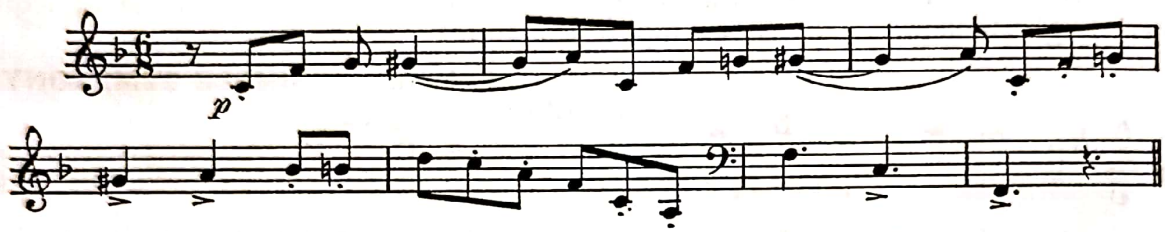
b) *Măsurile de 6 timpi*

Prin asocierea a două măsuri simple ternare se obţin măsurile de *6 timpi*, avînd două accente metrice — accentul principal pe primul timp, iar cel secundar pe al patrulea timp :



Toate aceste măsuri sînt destul de frecvente, în special măsura 6/8 :

R. Strauss — TILL EULENSPIEGEL

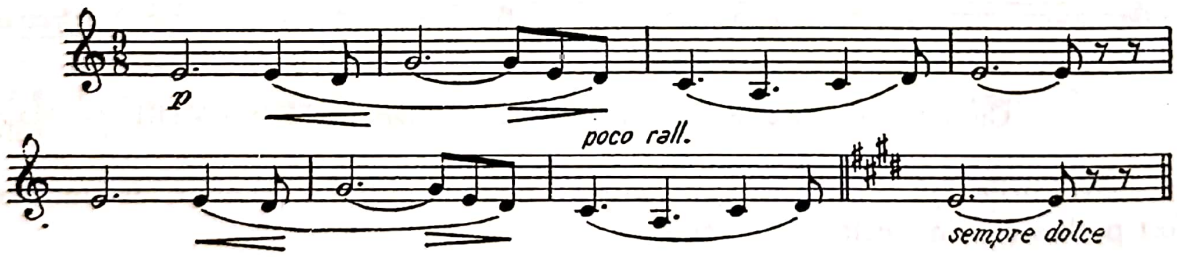


c) *Măsurile de 9 timpi*

Prin contopirea a trei măsuri simple ternare, se obţin măsurile de *9 timpi*, avînd trei accente metrice : accentul principal pe primul timp, iar celelalte două secundare, pe timpii 4 şi 7 :

Numeroase sînt exemplele din literatură care folosesc măsurile de 9 timpi de această structură, întîlnindu-se frecvent de la Bach şi pînă în zilele noastre :

Fr. Liszt — PRELUDIILE



d) *Măsurile de 12 timpi*

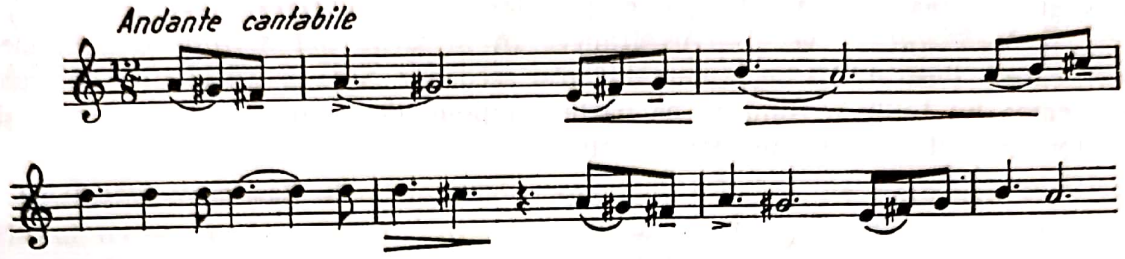
Rezultînd din cumularea a patru măsuri simple ternare, măsurile de 12 timpi, văzute în dimensiune, constituie un cadru mai larg pentru ritmurile ternare. Ele au un accent principal pe primul timp şi trei accente secundare pe timpii : 4, 7 şi 10 (accentul de pe timpul 7 fiind mai important decît cel de pe timpii 4 şi 10) :

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Ca şi celelalte măsuri descrise pînă acum, măsurile de 12 timpi sînt destul de răspîndite, atît în creaţia cultă, cît şi în notarea creaţiei populare :

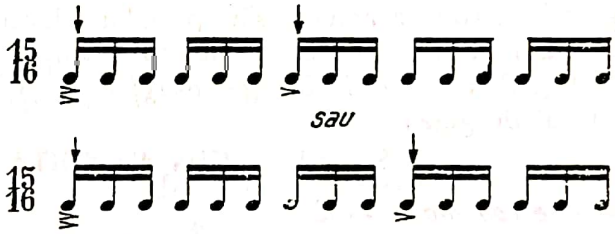
P. I. Ceaikovski — SIMFONIA A V-A



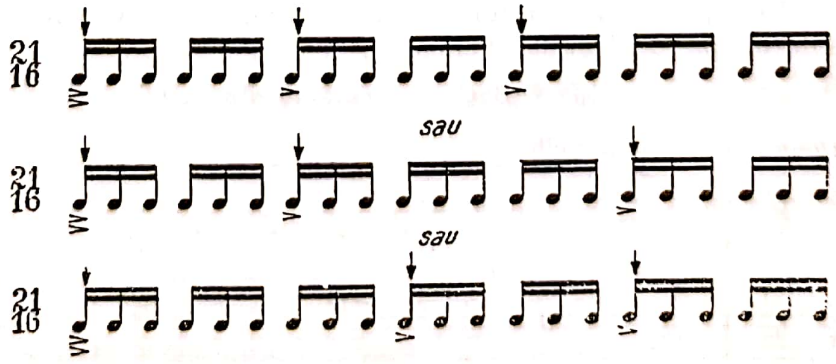
e) *Măsurile de 15 şi 21 de timpi*

În mod cu totul excepţional se întrebuinţează măsurile de 15 şi 21 timpi.

Măsurile de 15 timpi sînt alcătuite din 5 măsuri simple ternare şi au *accentul principal* pe primul timp, iar accente secundare pe timpul 7 (într-o variantă) sau pe timpul 10 (în altă variantă), subliniindu-se astfel combinaţia de măsuri simple utilizate : 2 măsuri + 3 măsuri sau, invers, 3 măsuri — 2 măsuri. Ca unitate de timp se pleacă de la valori mici — 16-me şi 32-me :



Măsurile de 21 timpi sînt alcătuite din 7 măsuri simple ternare şi au *accentul principal* pe primul timp, iar accente secundare pe timpii : 7 şi 13 (într-o variantă), 7 şi 16 (în altă variantă) sau 10 şi 16 (în ultima variantă), subliniindu-se astfel combinaţia de măsuri simple utilizate : 2 + 2 + 3 ; 2 + 3 + 2 ; 3 + 2 + 2. Şi aici unităţile de timp sînt constituite din valori mici — 16-me şi 32-me :



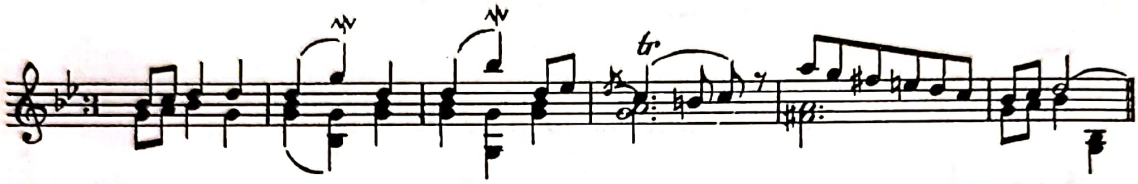
Scanned with OKEN Scanner

Ritmuri specifice şi piese instrumentale dezvoltate pe cadrul măsurilor de tip ternar

Metrica ternară stă la baza multor ritmuri specifice, mai ales a celor de dans, atît în creaţia cultă, cît şi în cea populară.

1. *Menuetul* — vechi dans francez în măsurile 3/4 şi 3/8, graţios, elegant, care a ilustrat atît de remarcabil arta secolelor XVI şi XVII, fiind preluat pe vremea lui Lully şi Rameau ca parte componentă în suitele instrumentale şi, ulterior, în simfonii (Haydn, Mozart etc.) :

J. Ph. Rameau — MENUET

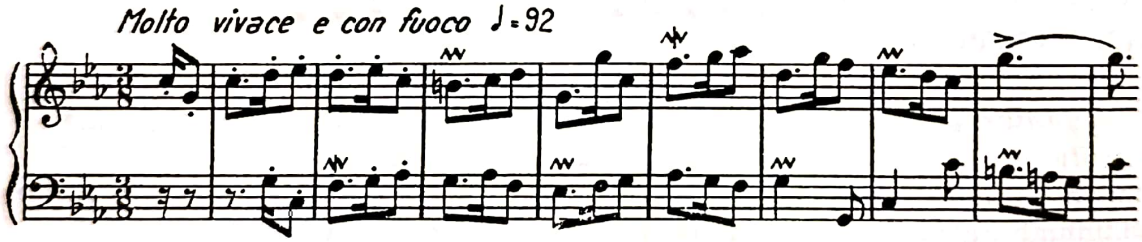


2. *Giga* — vechi dans popular englez din secolul XVI, folosind, de asemenea, o măsură de 3 timpi, avînd drept caracteristică formula ritmică următoare :

Corelli, Haendel, Couperin şi Rameau utilizează adesea ritmul de gigă în lucrările lor instrumentale.

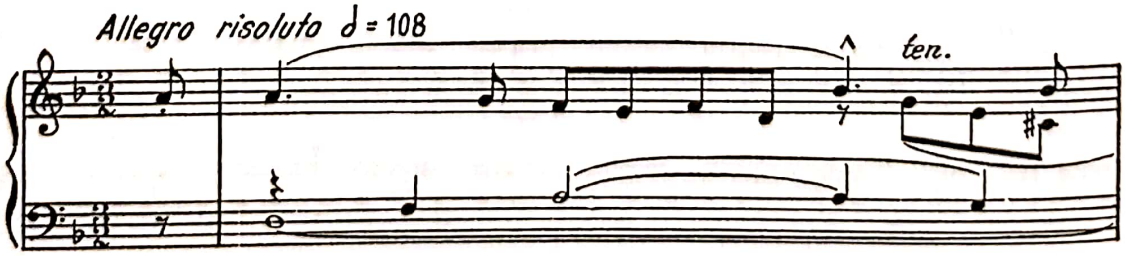
La Bach, giga îşi pierde caracterul său popular, devenind o formă originală, dezvoltată într-un ritm ternar vioi, strălucitor (*Suitele engleze nr. 5* şi *6*, *Suitele franceze nr. 1* şi *2*, *Concertele brandenburgice nr. 3*, *5* şi *6*, în care pătrunde molipsitor ritmul de gigă) :

J. S. Bach — Giga din SUITA FRANCEZĂ Nr. 2



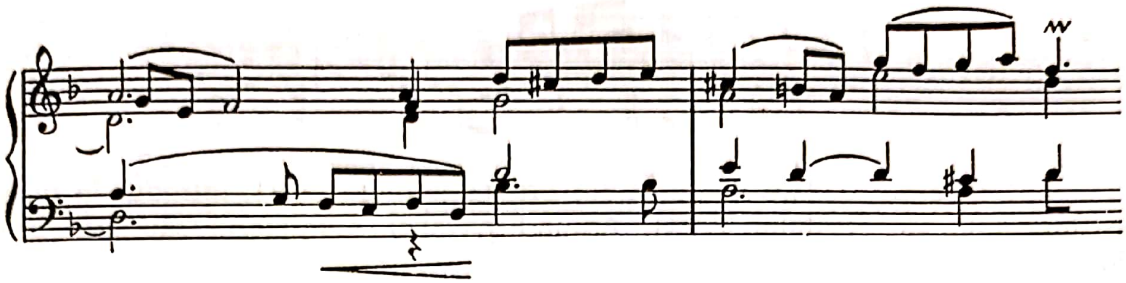
3. *Couranta* — dans vechi de origine franco-italiană, în măsura 3/4 sau 3/2 ; începe de obicei printr-o anacruză, avînd primul timp subliniat ca intensitate. Foloseşte cu precădere ritmul punctat, care-i dă o vioiciune aparte. În *suită*, couranta ocupă locul după allemandă.

J. S. Bach — Couranta din SUITA FRANCEZĂ Nr. 1



© 2025. GRAFOART

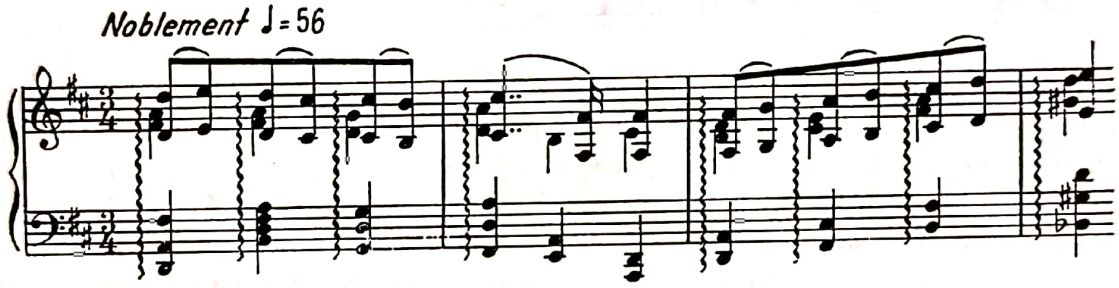
Scanned with OKEN Scanner



4. *Sarabanda* — dans de origine spaniolă, folosind, de asemenea, metrica şi ritmul ternar, pe o mişcare lentă, cu sublinierea mai pronunţată ca intensitate a primului timp.

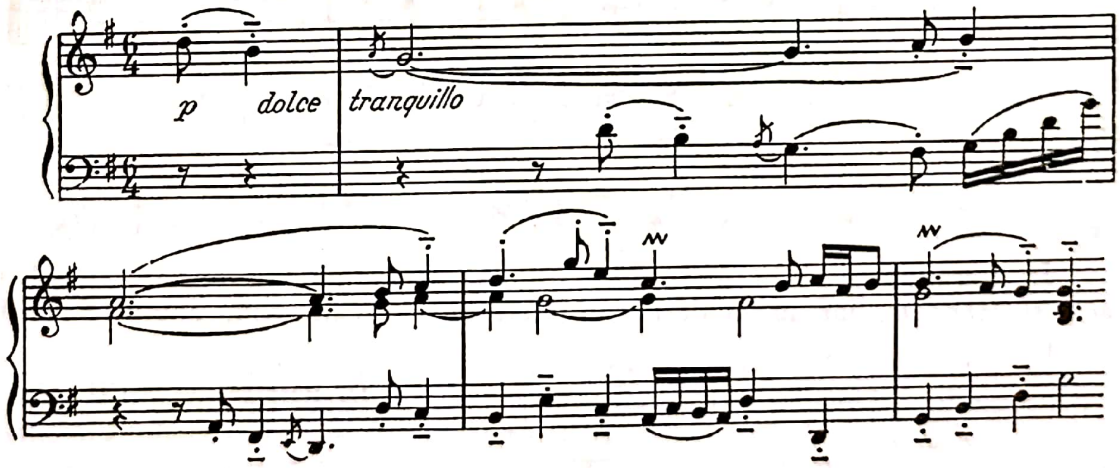
Froberger, Haendel, Bach, Couperin, şi chiar compozitorii zilelor noastre, utilizează ritmul de sarabandă în lucrările lor :

G. Enescu — Sarabanda din SUITA PENTRU PIAN OP. 10



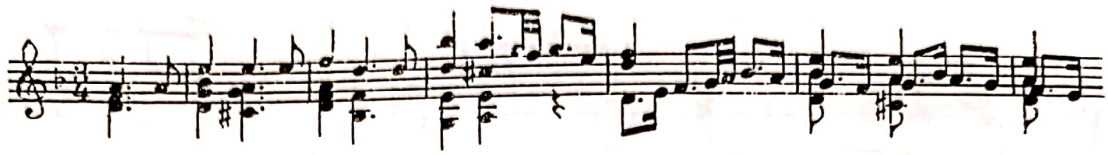
5. *Louré* — vechi dans francez în două părţi cu accente ritmice pe aproape întreaga formulă ; a fost utilizat în suitele instrumentale scrise prin secolele XVII şi XVIII :

J. S. Bach — Louré din SUITA FRANCEZĂ Nr. 1



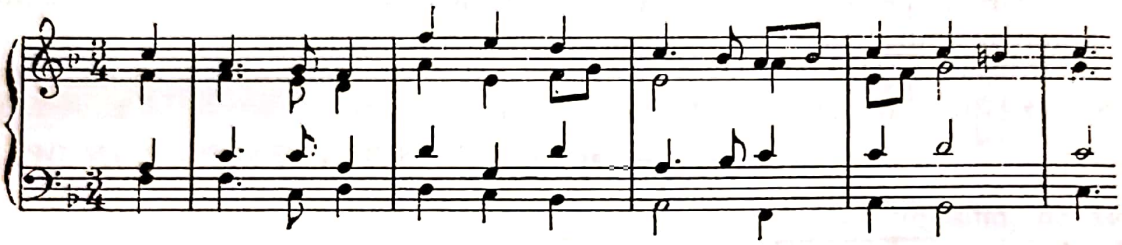
6. *Ciacona* — dans popular originar din Mexic, de ritm ternar, adus în Spania şi Italia prin secolul XVI. A fost utilizată de către numeroşi compozitori clavecinişti şi organişti, ca : Frescobaldi, Couperin, Buxtehude, Haendel ; iar Bach, în special prin *Partita în re pentru vioară,* conferă ciaconei o valoare aparte în creaţia muzicală :

Scanned with OKEN Scanner



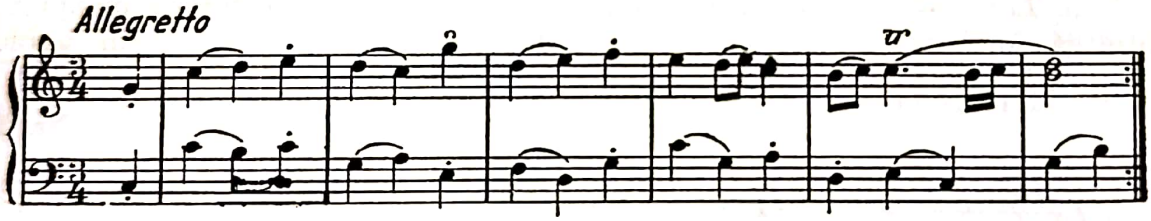
7. *Gagliarda* — dans de curte din Franţa secolului XVI, introdus în suitele instrumentale ale secolului XVII, urmînd pavanei. Caracterul său este vesel, vioi, plin de viaţă :

Paul Peurl — Gagliarda din SUITA PENTRU INSTRUMENTE DE SUFLAT ŞI COARDE

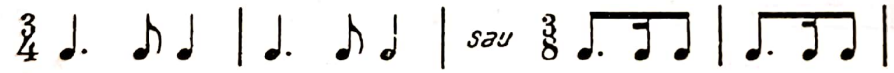


8. *Passepied* — dans vioi şi antrenant (ceva mai iute decît menuetul), utilizînd de obicei măsurile 3/4 şi 3/8. Se întîlneşte în lucrările lui Bach (*Suitele engleze nr. 1* şi *nr. 5*), Telemann (*Suita în la minor pentru flaut şi coarde*) şi chiar în baletele de operă : Rameau — *Castor şi Pollux ;* Gluck — *Iphigenia în Aulida.*

G. Fr. Haendel — PASSEPIED

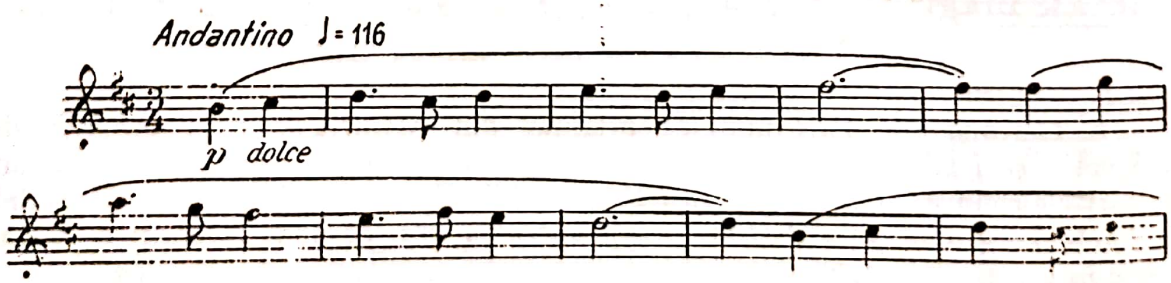


9. *Siciliana* — dans din Sicilia ce se caracterizează printr-o formulă ritmică punctată de măsură ternară :



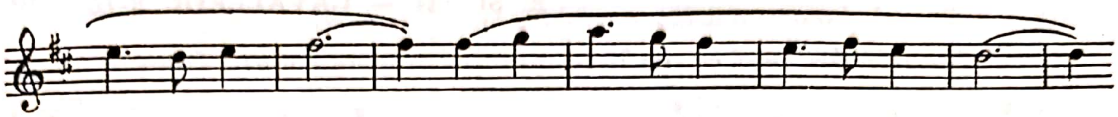
În literatura muzicală mai veche, siciliana se întîlneşte la Vivaldi, Pergolese, Bach şi Haendel, iar la moderni, în lucrările lui Chausson, Fauré, Respighi şi alţii :

O. Respighi — SICILIANA



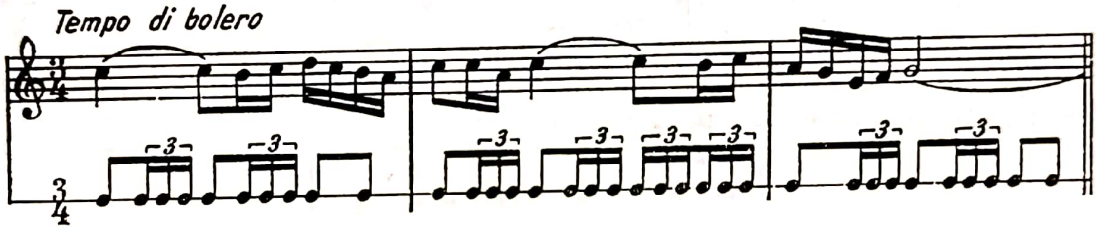
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner



10. *Boleroul* — dans spaniol în măsura de 3 timpi, cu acompaniament vioi de castagnete, ce se caracterizează prin formule ritmice de o pregnanţă specifică :

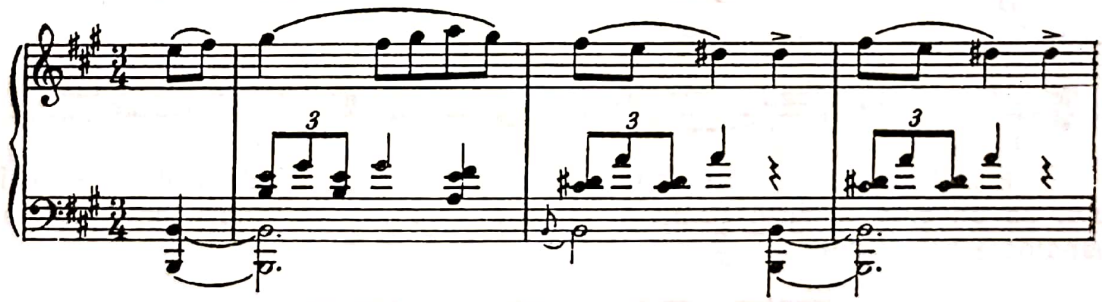
Maurice Ravel a dus acest dans la mare strălucire, impunîndu-l în catalogul tempilor muzicali ca o mişcare specifică (tempo di bolero) :



11. *Fandango* — alt dans spaniol, de mişcare vie, cu acompaniament de chitară, în măsura 3/4, utilizat de compozitori ca Albeniz, Granados şi De Falla.

Rimski-Korsakov îl foloseşte, de asemenea, în cunoscuta sa lucrare *Capriciu spaniol* (partea finală) :

N. A. Rimski-Korsakov — CAPRICIU SPANIOL



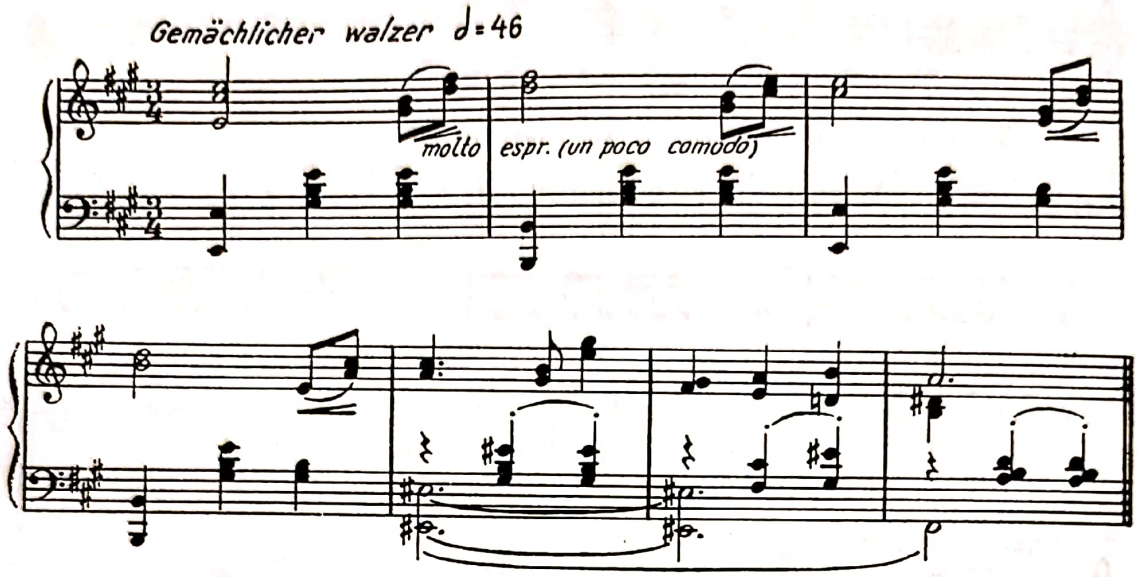
12. *Valsul* provine dintr-un vechi dans în măsura 3/4, denumit Ländler, dans tirolez austriac în mişcare lentă. Valsul modern se prezintă — dimpotrivă — strălucitor, vioi, în ritm ternar (valsul vienez).

Aproape toţi marii compozitori au folosit valsul în lucrările lor : Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Berlioz, Chopin, Liszt, Brahms, Ceaikovski, Saint-Saëns, Richard Strauss, Sibelius, Ravel, Rubinstein, Glazunov şi alţii.

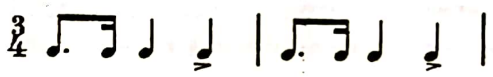
În opere, valsul este aproape nelipsit (Delibes, Ceaikovski, Gounod, Wagner, Puccini, R. Strauss, A. Berg, Şostakovici etc.), iar în operetă şi-a găsit cea mai frecventă utilizare (Johann Strauss, Millöcker, Zeller etc.)

Scanned with OKEN Scanner

R. Strauss — CAVALERUL ROZELOR

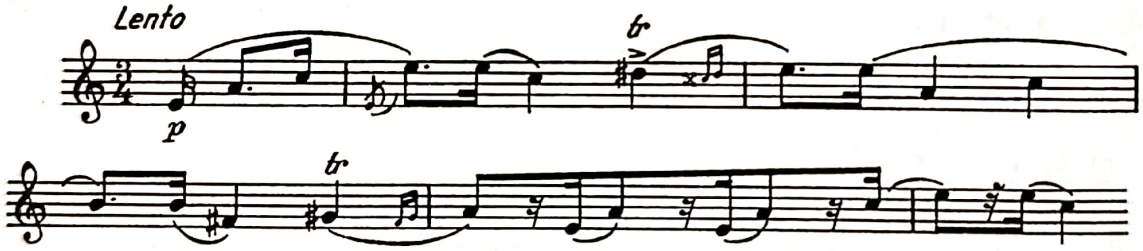


13. *Mazurka* — dans popular polonez cu caracter galant, în măsura 3/4, avînd un accent caracteristic pe timpul 3 :



Chopin ridică mazurka, în literatura pianistică, la un nivel cu adevărat poetic :

Fr. Chopin — MAZURKA OP. 68 Nr. 2



14. *Poloneza* — un alt dans polonez în 3 timpi, avînd un caracter maiestuos, pe un ritm a cărui formulă de bază (pentru acompaniament) este asemănătoare boleroului :

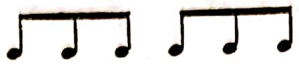
Beethoven, Schubert, Weber, Shumann, Chopin şi Liszt utlizează poloneza în lucrările lor, ultimii doi realizînd capodopere ale genului :

Fr. Chopin — POLONEZA OP. 40 Nr. 1

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

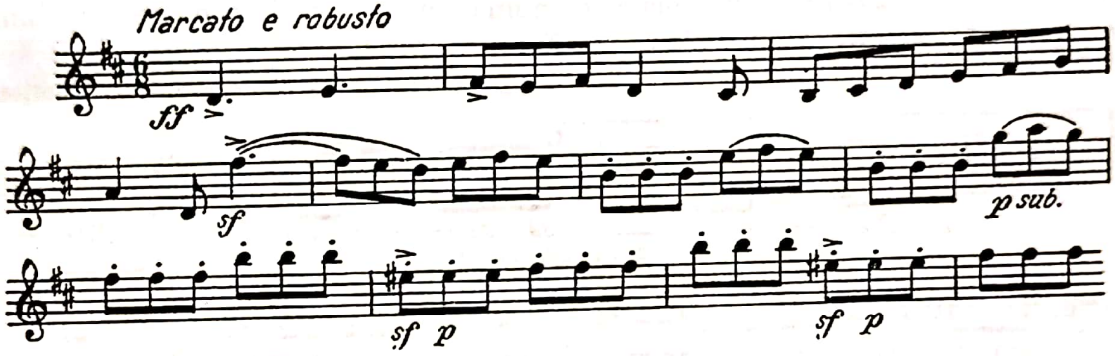
15. *Tarantela* — dans napolitan viu, cu caracter vesel, în măsura 3/8 sau 6/8, pe o formulă ritmică alcătuită din optimi :



Compozitori ca Weber, Rossini, Mendelshon-Bartholdy, Cezar Cui, Dargomîrjski, Chopin şi alţii au folosit ritmurile de tarantelă în lucrările lor.

Creaţia românească utilizează, de asemenea, în unele cazuri, ritmul de tarantelă :

A. Castaldi — TARANTELA PENTRU ORCHESTRĂ DE COARDE

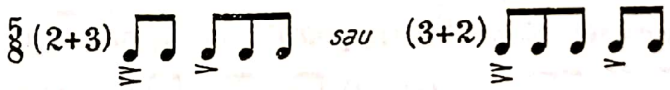


C. METRICA RITMURILOR ETEROGENE

Ritmurile eterogene (asimetrice) se desfăşoară pe calapodul măsurilor de 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12 şi 13 timpi, alcătuind un sistem mult mai bogat ca varietate decît grupul de măsuri de factură binară şi ternară.

a) *Măsurile de 5 timpi*

Ca structură, măsurile eterogene de *5 timpi* se compun din două măsuri simple, una de metru binar şi alta de metru ternar, avînd două accente — *un accent principal* pe primul timp şi *un accent secundar* pe al treilea sau al patrulea timp, după ordinea în care se succed măsurile simple componente [1] :

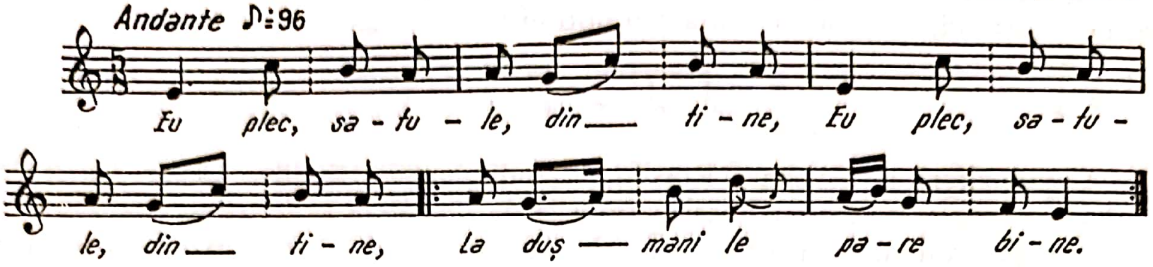


Gradul de mişcare sau *tempoul* în care se execută ritmurile încadrate în măsurile eterogene are o importanţă aparte, creîndu-se două situaţii, fiecare cu un sens estetic propriu :

— *în tempourile rare şi moderate,* ritmurile asimetrice se desfăşoară într-o cadenţă extinsă, fapt ce ne face să sesizăm toţi timpii măsurilor eterogene, atît pe cei care alcătuiesc metrul binar, cît şi pe cei care alcătuiesc metrul ternar :

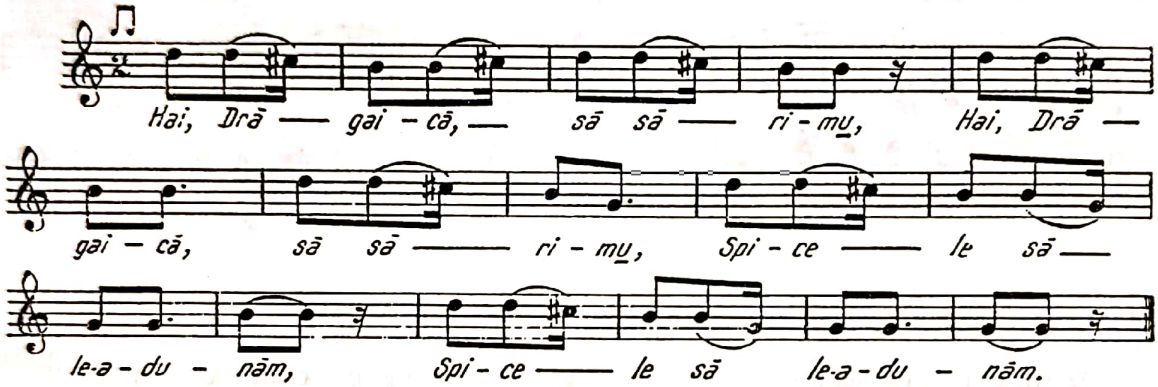
[1] La toate măsurile eterogene, în exemplificarea schemelor, se va folosi ca unitate de timp numai *optimea,* urmînd ca principiul să fie aplicat întocmai şi cu alte unităţi de timp, cum sînt *pătrimea* şi *şaisprezecimea.*

EU PLEC, SATULE, DIN TINE — „200 cîntece şi doine"



— *în tempourile repezi şi foarte repezi,* ritmurile asimetrice se desfăşoară, din cauza vitezei, pe o cadenţă metrică comprimată, în care nu se mai sesizează timpii măsurilor eterogene, ci numai metrii simpli componenţi (binari sau ternari), care devin ei etalon în măsurarea ritmului : [1]

DRĂGAICA — Culegere Em. Comişel

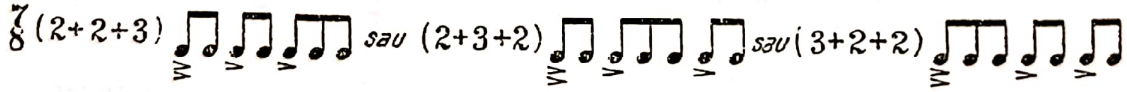


În acest al doilea caz, timpii măsurii şi-au pierdut rolul de *etalon metric,* locul lor fiind preluat de metrii înşişi (binari sau ternari).

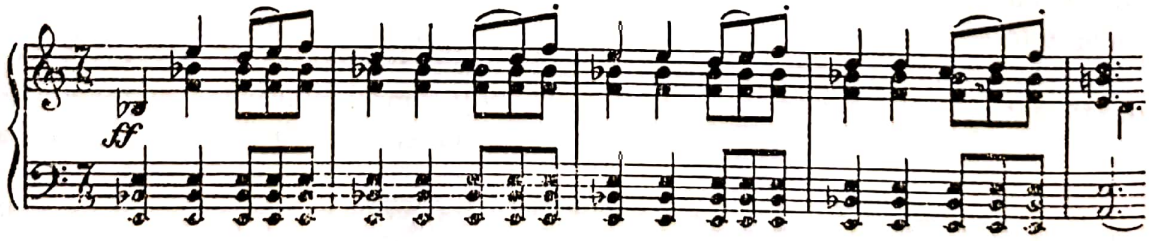
b) *Măsurile de 7 timpi*

Un ritm deosebit de atrăgător se dezvoltă pe cadrul măsurilor eterogene de *7 timpi,* alcătuite din trei măsuri simple, una de metru ternar şi două de metru binar, avînd, în consecinţă, trei accente — *un accent principal,* pe primul timp, şi *două accente secundare,* pe timpii cu care încep celelalte măsuri simple componente :

— *distribuţie metrică pentru tempourile rare şi moderate*



Pascal Bentoiu — CONCERT PENTRU PIAN ŞI ORCHESTRĂ

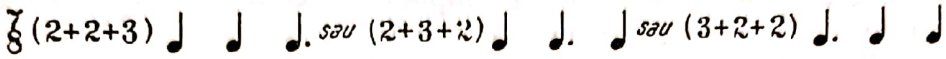


[1] A se vedea *Ritmul aksak,* p. 424.

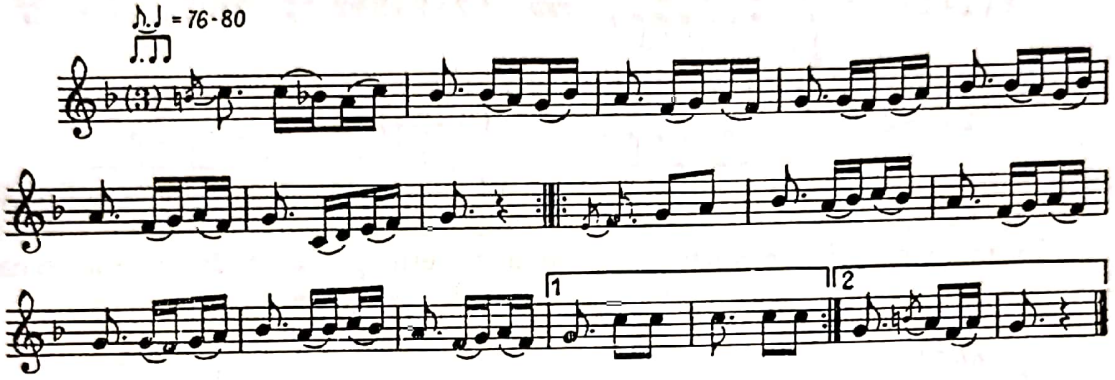
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

— *distribuţie metrică pentru tempourile repezi şi foarte repezi* (concentrarea timpilor în 3 impulsuri — două valori binare şi una ternară — un fel de ritm de „tre battute")



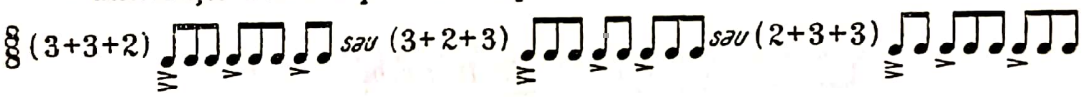
BRÎUL DE LA MARGA



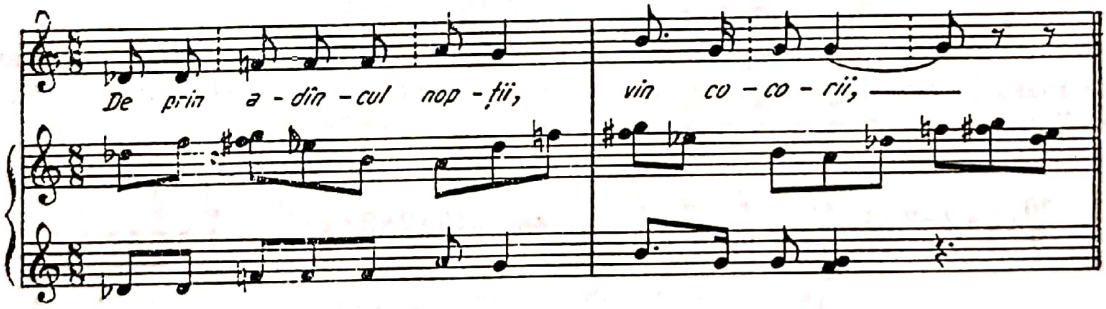
c) *Măsurile de 8 timpi*

Ca structură, măsurile eterogene de *8 timpi* sînt alcătuite din trei măsuri simple, două de metru ternar şi una de metru binar, ce se succed în orice ordine :

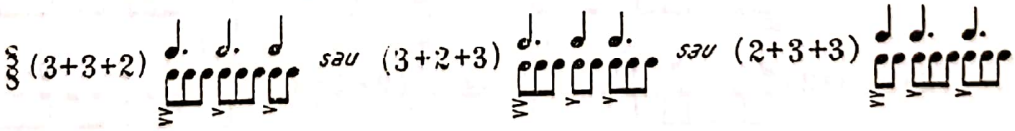
— *distribuţie metrică pentru tempourile rare şi moderate*



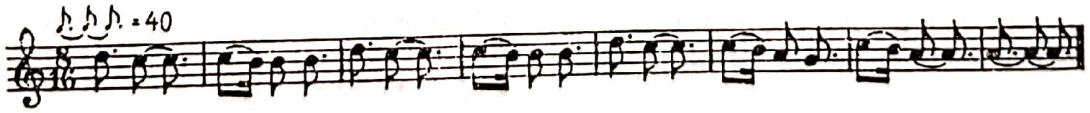
Valentin Gheorghiu — VIN COCORII



— *distribuţie metrică pentru tempourile repezi şi foarte repezi*



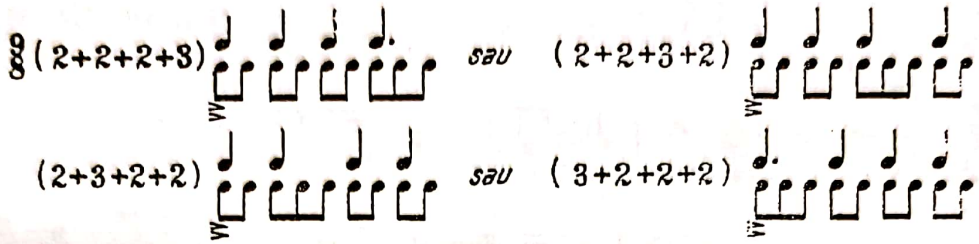
LEGNALA RATKA — Cîntec bulgăresc[1]



[1] Djudjev, St. *Muzica populară bulgară.* Sofia, Nauka i izkustva, 1970, p. 130.

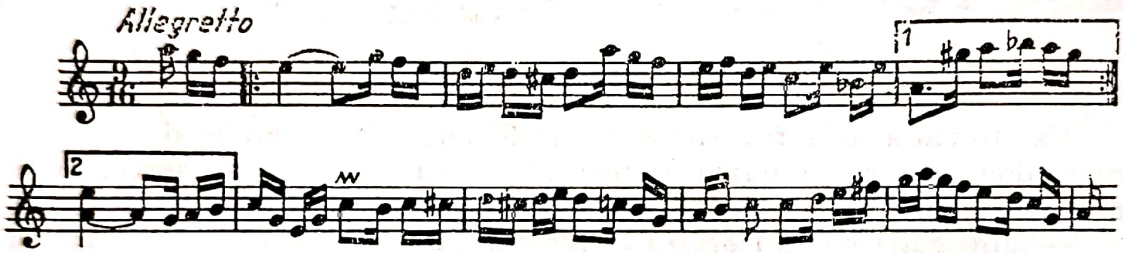
d) *Măsurile eterogene de 9 timpi*

O structură metrică mai dezvoltată întîlnim la măsurile eterogene de *9 timpi*, alcătuite din patru măsuri simple — trei de metru binar şi una de metru ternar — ce se succed în orice ordine :



În toate cazurile, elementul de asimetrie este provocat de metrul ternar :

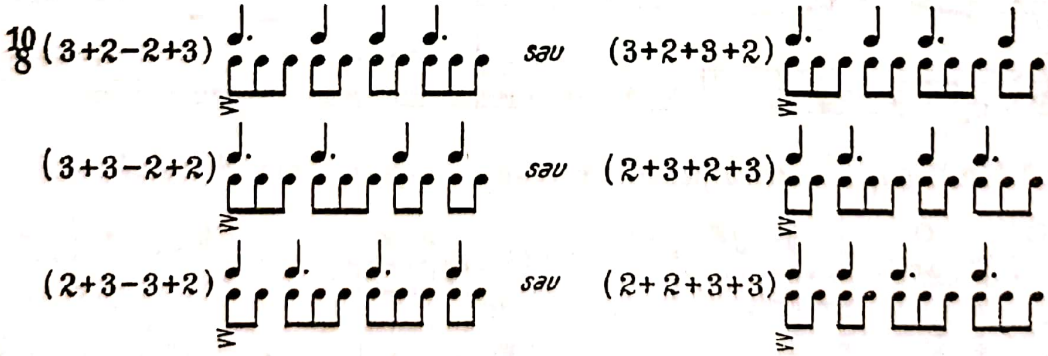
ÎNVÎRTITA DIN ARDEAL[1]



e) *Măsurile de 10 timpi*

Măsurile eterogene de *10 timpi* sînt alcătuite din două măsuri simple binare şi două măsuri simple ternare.

Asimetria ritmică apare aici în funcţie de locul diferit pe care-l pot avea fie măsurile simple binare, fie cele ternare, de unde următoarele variante metrice posibile :



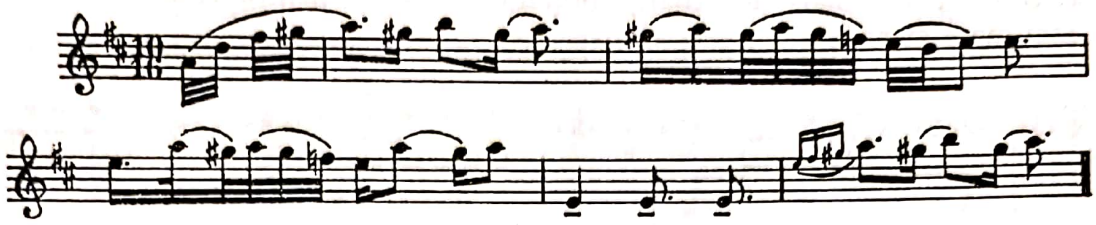
Cîntul nostru popular posedă melodii al căror ritm se dezvoltă pe cadrul măsurilor eterogene de 10 timpi :

[1] *Revista de Folclor* nr. 1—2. Bucureşti, 1956.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

DE-A MÎNA — Din colecţia 132 cîntece şi jocuri din Năsăud

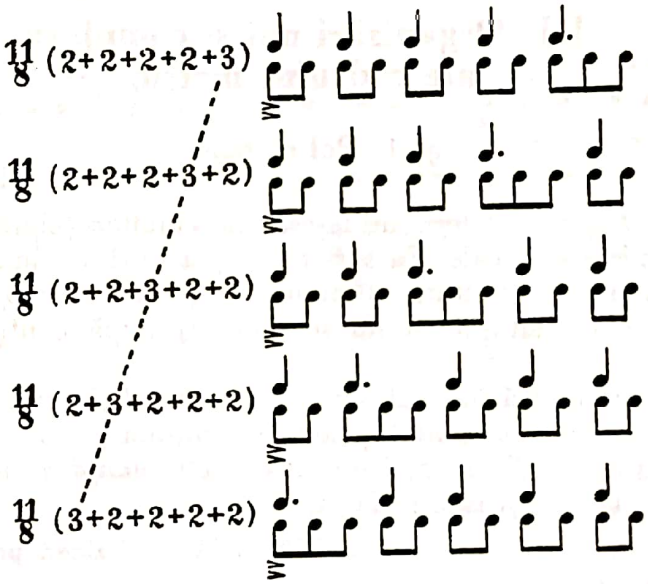


f) *Măsurile de 11 timpi*

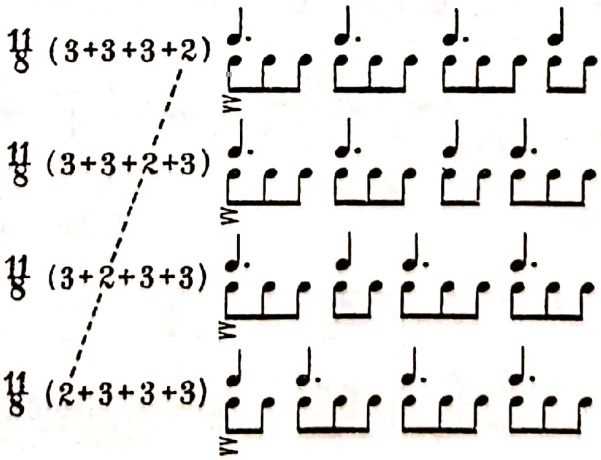
Pline de originalitate sînt şi ritmurile asimetrice ce se dezvoltă pe cadrul măsurilor eterogene de *11 timpi*. Ele sînt alcătuite din cinci sau patru măsuri simple (amestec de metru binar cu ternar), fie una ternară şi patru binare, fie una binară şi trei ternare.

Variantele posibile ale structurii măsurilor de 11 timpi sînt următoarele:

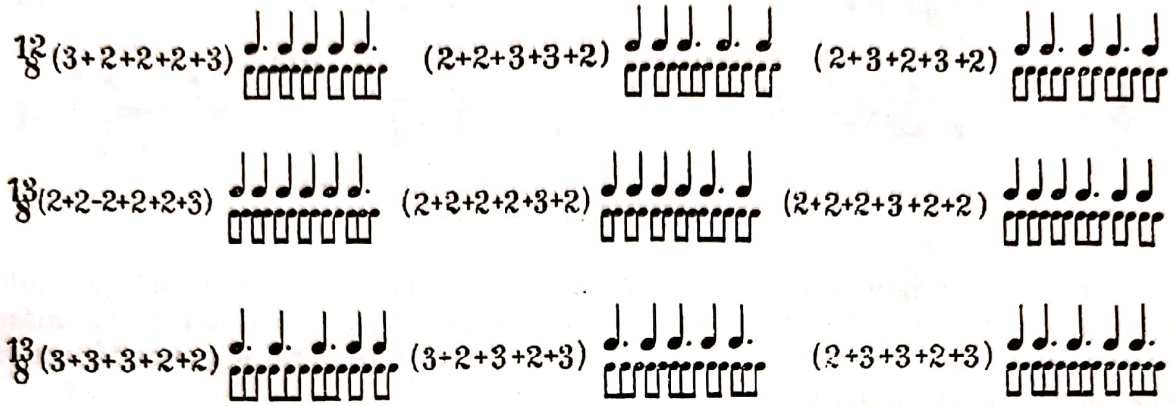
— *cu preponderenţă de metru binar*



— *cu preponderenţă de metru ternar*



Celelalte măsuri eterogene, *de 12 şi 13 timpi,* se construiesc din acelaşi amestec de metri binari cu ternari, obţinîndu-se cadrul pentru ritmuri asimetrice de mai mare extensie :



III. Organizări noi şi complexe ale cadrului metric

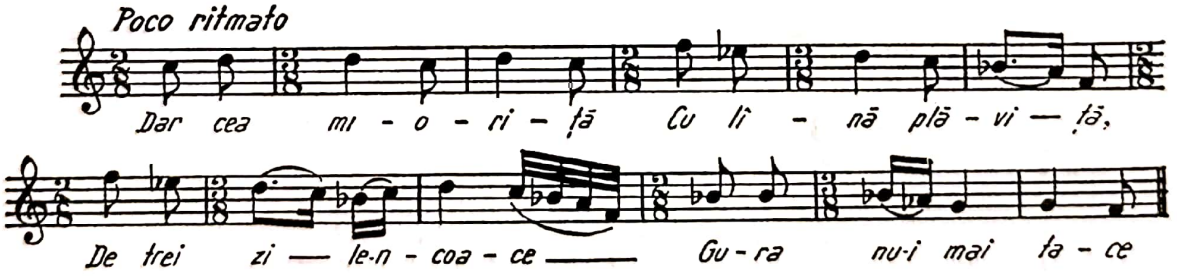
1. Polimetria

Prin *polimetrie* se înţelege utilizarea mai multor feluri de măsuri pentru ritmul aceleeaşi piese muzicale. Ea survine în partitură din nevoia de a răspunde variatelor schimbări în structura ritmului, care cer — implicit — schimbarea cadrului metric, aşa încît nu ritmul se mulează după configuraţia metrică, ci invers.

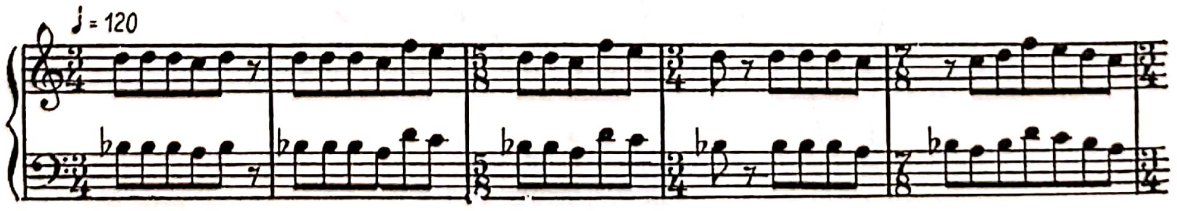
Polimetria acţionează în două sensuri : *orizontal* şi *vertical.*

Polimetria de sens orizontal poate fi realizată la o singură voce sau la mai multe voci deodată. Ea se mai numeşte şi *alternanţă de măsuri,* întîlnindu-se atît în cîntul popular, cît şi în creaţia cultă :

MIORIŢA — Baladă populară românească



I. Stravinski — LES NOCES

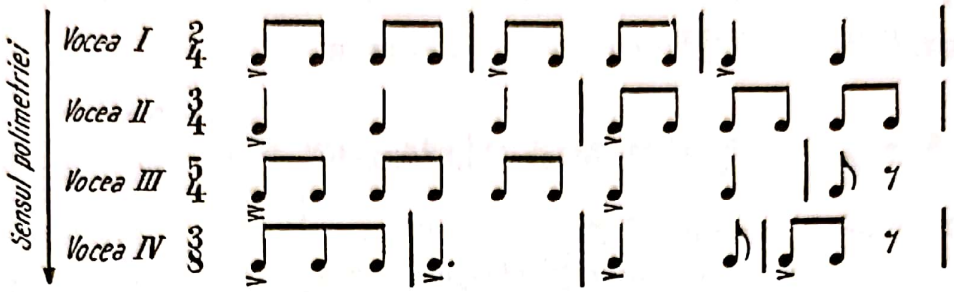


© 2025. GRAFOART

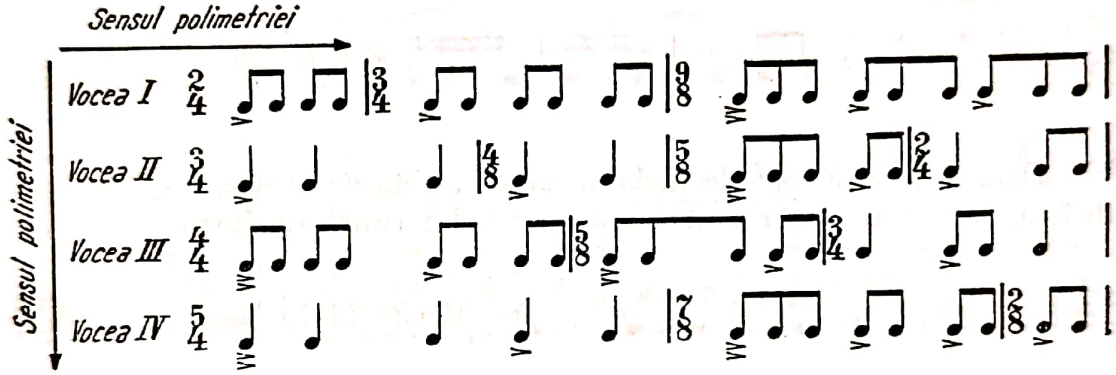
Scanned with OKEN Scanner

Polimetria de sens vertical este de două feluri :

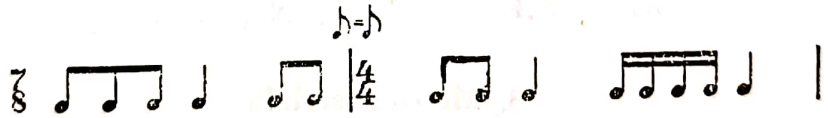
— *de structură omogenă,* în care măsurile diferite ale vocilor apar de la început în piesa muzicală şi se menţin astfel pînă la sfîrşit :



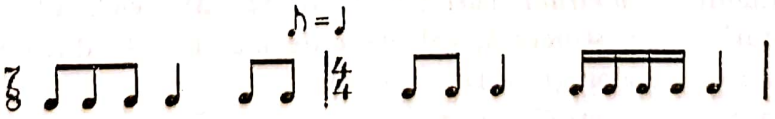
— *de structură eterogenă,* în care, pe parcurs, măsurile se schimbă variat la fiecare voce, realizîndu-se o polimetrie în ambele sensuri : orizontal şi vertical :



În interpretarea unui text muzical ce utilizează polimetria, trecerea de la o măsură cu o anumită valoare de timp la o măsură cu altă valoare de timp — de exemplu din măsura 7/8 în măsura 4/4 — se face considerînd un etalon metric comun pentru ambele măsuri, în cazul de mai sus optimea :



Dacă valoarea considerată drept etalon metric în vechea măsură nu trebuie să fie echivalentă cu cea din noua măsură, este necesar să se arate acest lucru la punctul de trecere, înscriindu-se noul raport. De exemplu :



Văzută prin prisma dezvoltării formelor ritmice, polimetria deschide drumul spre o mai mare libertate a ritmului şi spre descătuşarea lui de rigorile

Scanned with OKEN Scanner

clasicei bare de măsură, căci ce altceva semnifică schimbarea frecventă a cadrului metric decît spargerea şi fărîmiţarea lui ?

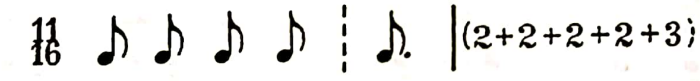
Aşa se explică faptul că polimetria —- într-un aspect sau altul — a devenit o predilecţie pentru creaţia contemporană, fiind utilizată aproape de toţi compozitorii zilelor noastre.

2. Măsuri „adăugate"

După principiul ritmic al „valorii adăugate", iniţiat de Olivier Messiaen, s-a ajuns şi la ideea de *măsură „adăugată"*, prin care se înţelege alăturarea (conexarea) unei măsuri cu unitate mică de timp — de obicei şaisprezecime — pe lîngă altă măsură, cu unitate de timp mai mare : optime, pătrime, doime.

În exemplul schematic de mai jos, măsura a doua constituie o *măsură adăugată* pe lîngă cea de bază de 2/4 :

Dacă totalizăm valorile ambelor măsuri, obţinem una singură de 11/16, adică un cadru pentru ritmul asimetric avînd factura următoare :



Măsura adăugată constituie — aşadar — un mijloc cu care se poate interveni în cazul cînd se doreşte a se da metrului simetric o structură asimetrică, ceea ce în realitate coincide cu transformarea unei formule de ritm simetric — binar sau ternar — într-o formulă de ritm asimetric.

3. Metrica serială

După serializarea ritmului, a urmat firesc şi cea a măsurilor, în speţă a cadrului metric.

O raţionalizare strictă a măsurilor, după cerinţele seriale, se obţine prin procedeul numit al *metrilor variabili (Variable Metren)*. El constă în a da fiecărei măsuri o altă structură, calculată de mai înainte după principiul seriei aritmetice, seriei sumelor, şi variaţiei ciclice.

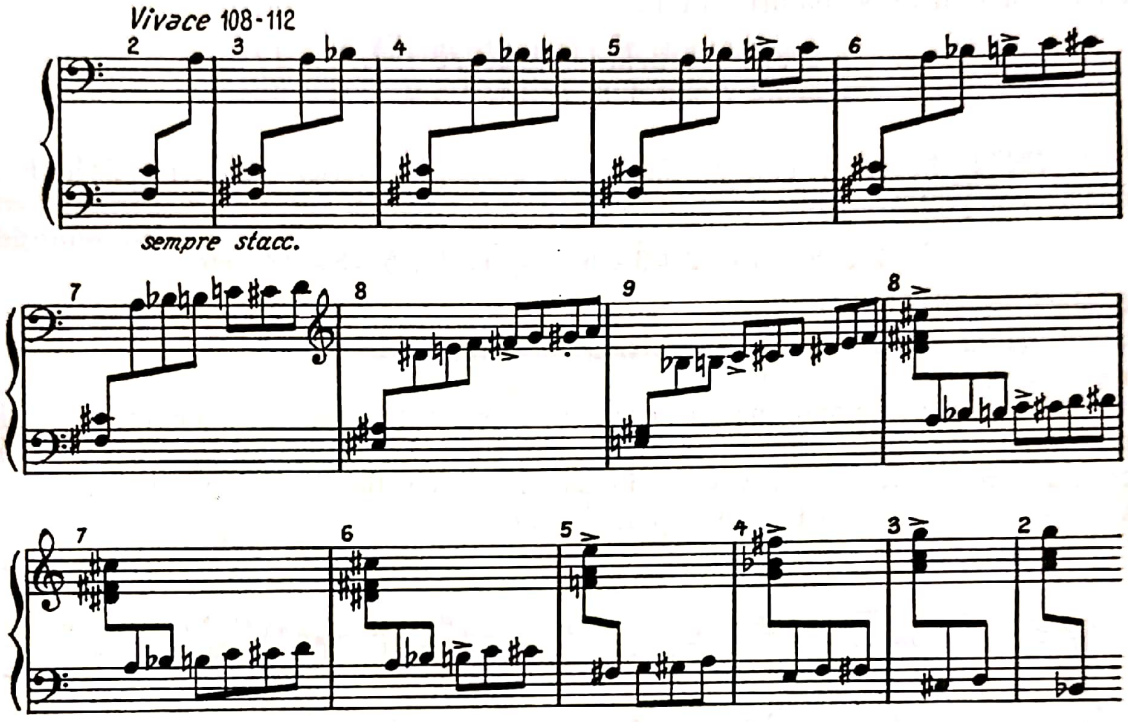
În construcţia metrică după *principiul seriei aritmetice simple,* măsurile sînt alcătuite — în ordine — din 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 timpi, apoi se continuă prin recurenţă cu măsuri de 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3 şi 2 timpi.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

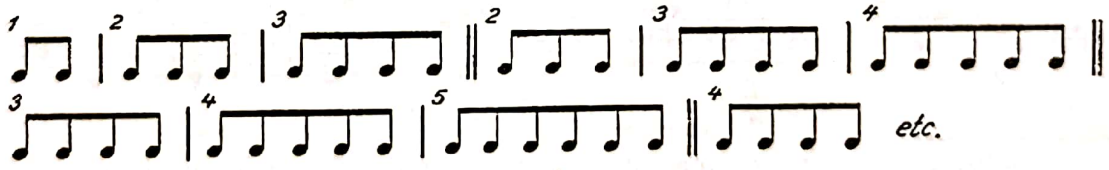
Măsurile apar, în acest caz, din ce în ce mai extinse, crescînd cu un element *(principiul dilatării)*, şi apoi din ce în ce mai restrînse, descrescînd cu un element *(principiul comprimării)* :

B. Blacher — ORNAMENTEN FÜR KLAVIER Nr. 1



O altă ordine serială a metrilor se obţine prin deplasarea unui grup de trei măsuri cu cîte o unitate în seria de numere, după formula :

1, 2, 3 / 2, 3, 4 / 3, 4, 5 / 4, 5, 6 / etc.



Combinaţii se pot obţine în seria metrilor şi prin formarea grupurilor de trei măsuri cu numere impare şi pare, astfel :

1, 3, 5 / 2, 4, 6 / 3, 5, 7 / 4, 6, 8 / etc.

Scanned with OKEN Scanner

În alte formule seriale se utilizează *principiul permutării* măsurilor prin regruparea lor mereu într-o altă ordine, ajungîndu-se la structuri metrice diferite :

2, 3, 4 / 3, 4, 2 / 4, 2, 3 / 4, 3, 2 / 3, 2, 4 / 2, 4, 3 /

Se utilizează, de asemenea, construcţia metrică după *principiul variaţiunii ciclice* în serii de 4 măsuri, astfel :

4, 5, 3, 2 / 5, 3, 2, 4 / 3, 2, 4, 5 / 2, 4, 5, 3 /
4, 3, 5,2 / 5, 2, 4, 3, / 3, 4, 2, 5 / 5, 4, 2, 3 /

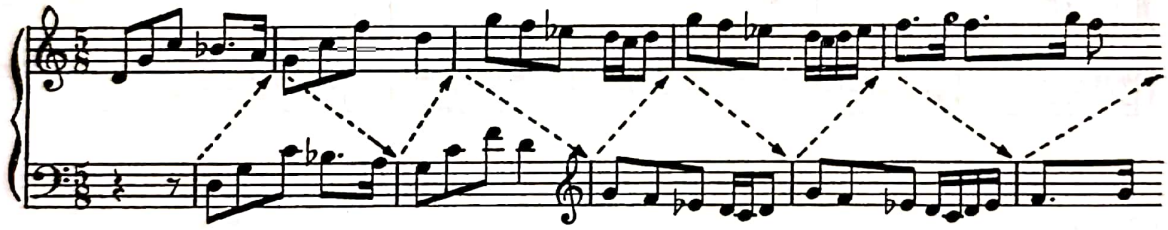
Ca şi în ritm, construcţia după principiul seriei sumelor (şirul Fibonacci) completează procedeele utilizînd metrii variabili :

2 3 5 8 13 (2+3=5 ; 3+5=8 ; 5+8=13) etc

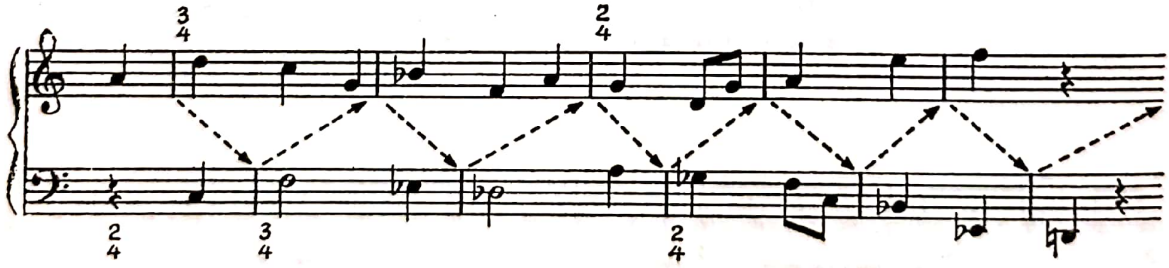
4. Metrica în diagonală

Creaţia contemporană apelează şi la serviciile geometriei pentru a realiza un anumit cadru metric, cum este cel obţinut prin *metrica în diagonală.* Ea constă din suprapunerea vocilor în aşa fel, încît barele de măsuri să aibă o aşezare în diagonală, ca în exemplul următor :

J. Driessler — APHORISMEN [1]



Un alt exemplu, în care pe diagonală se folosesc măsuri alternative : [2]



Analizînd exemplele de mai sus, putem conchide că metrica în diagonală nu este altceva decît expresia diferitelor forme ale polifoniei, în special a canoanelor, în care poziţia metrică a vocilor se schimbă alternativ : cînd o voce

---

[1] Wilhelm Keller. *Handbuch der Tonsatzlehre.* Regensburg. Bosse-Verlag, vol. I, p. 329.

[2] Ibidem, vol. II, p. 301.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

se află pe timp tare, cealaltă este pe timp slab — cu scopul de a se evidenţia construcţia specială în diagonală.

Efectul tratării accentului metric printr-un asemenea procedeu este similar cu acela al unui accent ritmic articulat succesiv de către o voce sau alta.

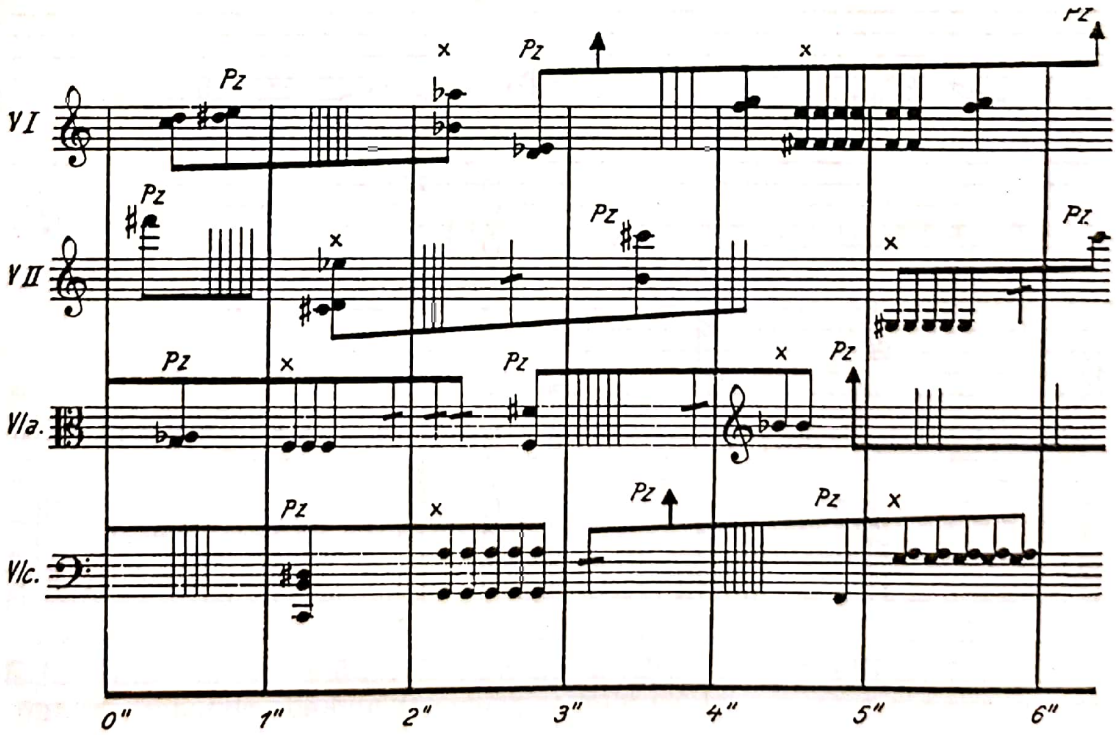
5. Elemente noi de măsurare a ritmului muzical

Datorită mijloacelor tehnice care au revoluţionat pînă şi concepţia de creaţie artistică, s-a ajuns, firesc, la înlocuirea măsurilor şi unităţilor metrice obişnuite prin elemente orare (secunde şi minute) sau de lungime (milimetri şi centimetri).

Aceste noi procedee de redare a metricii reflectă schimbările radicale de structură intervenite în ritmica muzicală, care întrebuinţează ea însăşi durate exprimate prin *număr de secunde, milimetri de partitură, centimetri de bandă* (muzica electronică) etc.

Pentru ilustrare, redăm mai jos un exemplu în care figurile de note se interpretează, din punct de vedere ritmic, după proporţionalitatea aşezării lor (spaţiul dintre figuri), încadrate fiind în „măsuri" durînd fiecare o secundă (barele delimitează grupul de note ce urmează a fi executat de către interpret într-o secundă) :

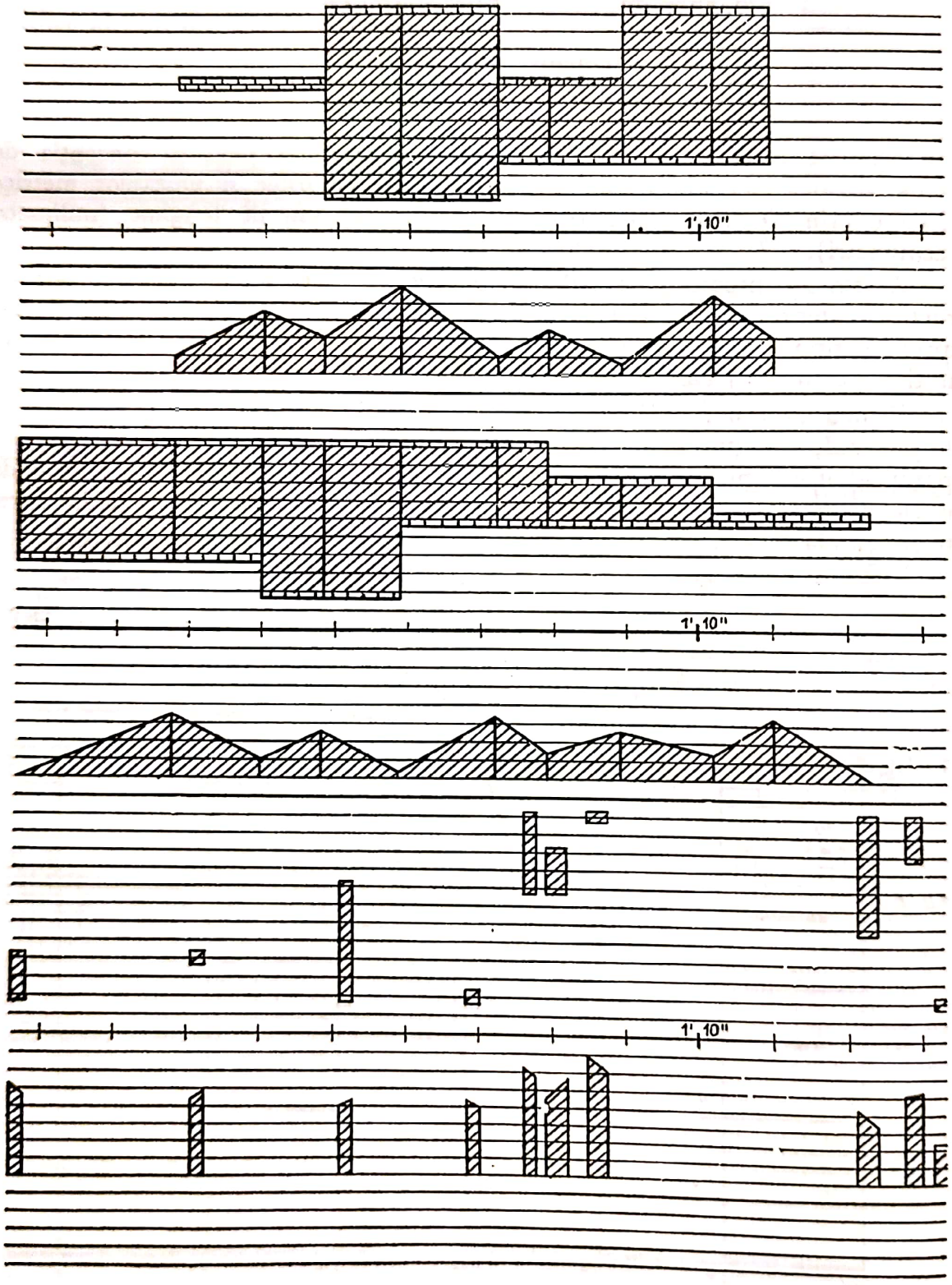
K. Penderecki — QUARTET



Scanned with OKEN Scanner

În acelaşi fel se poate traduce o compoziţie în care măsurile sînt înlocuite prin unităţi de lungime (milimetri şi centimetri de partitură sau de bandă magnetică) :

Vl. Kotonski — STUDIU



© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

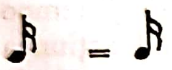
6. Ritmuri nemetrice

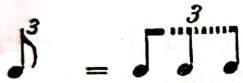
Muzica concretă şi cea electronică, rezultat al cercetărilor şi investigaţiilor de laborator acustic, au adus în creaţie ritmurile neîncadrabile în măsuri (nemetrice).

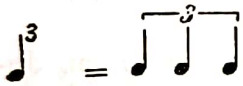
Un exemplu de ritm nemetric ar fi formula următoare :

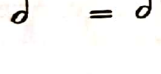
Ttraducînd in extenso fiecare valoare ritmică a formulei de mai sus, obţinem :

= a treia parte dintr-un triolet de 16-imi

 = o şaisprezecime, valoare de diviziune normală

 = a treia parte dintr-un triolet de 8-imi

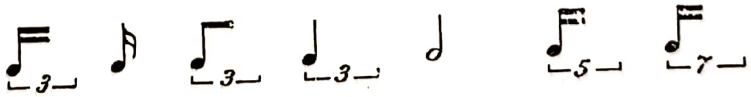
 = a treia parte dintr-un triolet de 4-imi

 = o doime, valoare de diviziune normală

= a cincea parte dintr-un cvintolet de 16-imi

= a şaptea parte dintr-un septolet de 16-imi

Punînd cap la cap aceste durate, în ordinea enunţată, obţinem următoarea formulă :



Să recunoaştem că execuţia unui asemenea ritm este extraordinar de dificilă, ducînd spre aritmie ; iar de încadrarea lui în vreun sistem măsurabil, fie al măsurilor clasice, fie al secundelor, nu mai poate fi vorba.

În muzica electronică însă, acest ritm se utilizează, convertindu-se duratele în centimetri de bandă de magnetofon, care, la rîndul lor, se transpun apoi în durate temporale absolute (secunde, minute etc.).

Scanned with OKEN Scanner

*

Ca un corolar al studiului celei de-a doua dimensiuni muzicale — *durata* — se pune firesc întrebarea :

Cele trei elemente pe care durata le generează în muzică — ritmul (propriu-zis), măsura şi tempoul — pot oare fi cuprinse, din punct de vedere teoretic, într-o singură expresie care să reflecte interacţiunea dintre acestea, legătura dialectică ce le este carcteristică ?

Răspunsul pe care l-a dat gîndirea teoretică de la sfîrşitul secolului XIX îl constituie reunirea acestor elemente în expresia *agogica mare* — sau, simplu, *agogică* [1] —, preluată, la rîndul ei, din teoria antică elină şi introdusă în terminologia de specialitate.

Relaţia generală dintre ritm, măsură şi tempo poartă deci în muzică numele de *agogică.*

Deşi teoria contemporană n-a acceptat decît o aplicare parţială a termenului, şi nici nu s-a oprit la un altul, socotim că — dată fiind sfera foarte largă a sensului său — poate fi utilizat şi generalizat ca atare.

De altfel, în actul interpretării — unde elementele ritm, măsură şi tempo nu pot fi tratate disparat —, termenul s-a impus ca atare, semnificînd acţiunea concomitentă şi convergentă a tuturor acestor elemente în redarea operei de artă.

Privită sub acest aspect, *agogica* constituie un criteriu esenţial în estetica interpretării şi tălmăcirii mesajului artistic ; de aceea, trebuie pusă pe acelaşi plan al pătrunderii şi cunoaşterii ca şi melodia şi armonia, sau alţi factori ai expresiei artistice.

Pe de altă parte, nu se poate eluda legătura agogicii — ca factor distinct — cu celelalte mijloace de expresie, în special cu *dinamica muzicală,* cu care permanent se interferează şi condiţionează reciproc.

În sfîrşit, acordînd un atît de cuprinzător sens noţiunii, avem în vedere faptul că agogica reprezintă, totodată, un factor important în determinarea stilurilor muzicale, totul proiectîndu-se pe *un mare arc agogic* — de la compoziţia preclasică, cu elementele sale de agogică simplă, pînă la agogica complexă — utilizînd multiple şi variate forme — aşa cum se întîlneşte în creaţia contemporană.

[1] În limba greacă, *ago* = a conduce, a duce, şi *agogi* = acţiunea de a conduce.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Partea a IV-a

LIMBAJUL MUZICAL ÎN RAPORT CU ELEMENTE DE DINAMICĂ

Scanned with OKEN Scanner

DINAMICA MUZICALĂ

Prin *dinamică*[1] — în accepţiune muzicală — înţelegem arta de a utiliza, în compoziţie şi interpretare, elementele de intensitate sonoră cele mai adecvate pentru a da expresie şi sens mesajului artistic.

Dinamica muzicală se referă deci la *domeniul expresiv* al acestei arte, îndeplinind, din acest punct de vedere, un rol determinant.

Ca forme de manifestare ale dinamicii în muzică, distingem :

— *accentul,* conceput ca intensitate pe sunete izolate ;

— *desfăşurările dinamice de ansamblu,* ce se traduc prin diferite *grade de nuanţe* aplicate elementelor componente ale frazei şi discursului muzical.

A. ACCENTUL

„Accentus anima vocis".

Din punct de vedere muzical, numim *accent*[2] exprimarea unui sunet cu o intensitate mai mare decît celelalte din contextul melodic, ritmic sau armonic.

---

[1] În limba greacă, *dinamis* = putere, forţă.

[2] Termenul provine din latinescul *ad-cantus,* care însemna în arta oratorică şi poetică a antichităţii *ridicarea vocii* pe anumite silabe din textul vorbit, determinînd concomitent şi o creştere a intensităţii.

Este cunoscută atenţia deosebită pe care o acordau cei vechi — grecii şi latinii — accentuării versurilor, nuanţării discursurilor şi, în general, exprimării textului vorbit.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Întrebuinţarea *accentului dinamic* în muzică este multiplă; de aceea sînt necesare clasificări şi categorisiri decurgînd din rolul pe care-l îndeplineşte în opera de artă.

Clasificarea accentelor muzicale

Accent morfologic, accent sintactic

O primă clasificare a accentelor muzicale are în vedere *funcţiunea* pe care o îndeplinesc în opera de artă, distingîndu-se, din acest punct de vedere, două feluri de accente: *morfologice* şi *sintactice.*

Accentele cu caracter morfologic fac parte constitutivă din structura ritmico-melodică şi chiar armonică a discursului muzical — ca manifestare a gîndirii şi exprimării compozitorului, fiind deci *obligatorii în interpretare.*

Accentele cu caracter sintactic ţin de elementele punctuaţiei şi frazării discursului muzical şi se realizează în actul interpretativ, nu în cel compoziţional. Ele se adresează deci concepţiei artistului interpret asupra piesei muzicale, capacităţii lui de a o pătrunde şi înţelege, participării emotive în actul de recreare a operei de artă.

Accent melodic, accent ritmic

Accentele subliniază sunetele esenţiale — de o importanţă deosebită — în configuraţia melodică şi ritmică a discursului muzical; de aceea, o a doua clasificare a acestora se referă la provenienţa lor, care poate fi: *melodică* şi *ritmică.* [1]

Primul, *accentul melodic,* se supune legilor de construcţie proprii melodiei, iar secundul — *accentul ritmic* — celor ce provin din structura ritmică.

Vom analiza pe rînd cele două feluri de accente morfologice: *melodic* şi *ritmic.*

Iliada şi *Odiseea* lui Homer sau *Eneida* lui Virgiliu constituie exemple de o rară frumuseţe privind acţiunea lui *ad-cantus,* ce conferea versurilor antice o muzicalitate aparte, o expresie şi atracţie folosite pînă azi în unele lucrări componistice din genul dramei muzicale.

Muzica, fiind indisolubil legată de limbajul vorbit, a preluat *accentele prozodice* (accentele textului poetic), asimilîndu-le în primul rînd în creaţia vocală.

O dată cu dezvoltarea muzicii instrumentale însă, accentul *(ad-cantus)* se extinde şi la creaţia de acest gen, pierzîndu-şi sensul pe care-l avea în poezia antică şi devenind *accent strict muzical.*

[1] În armonie, orice voce realizează concomitent şi un mers melodic; de aceea, nu ne referim la o categorisire a accentelor după acest criteriu. Armonia exploatează desigur cu mult efect sunetele (elementele) accentuate, tratîndu-le în mod special din punct de vedere acordic; criteriile însă sînt aici mult mai complexe şi aparţin disciplinei respective.

Scanned with OKEN Scanner

1. Accentul melodic

În melodie acţionează distinct două feluri de accente :
— *accentul tonic* al silabei accentuate din fiecare cuvînt (în muzica vocală) ;
— *accentul expresiv* (patetic) de pe sunetul cu importanţa cea mai mare dintr-un motiv sau frază muzicală (în muzica vocală şi instrumentală).

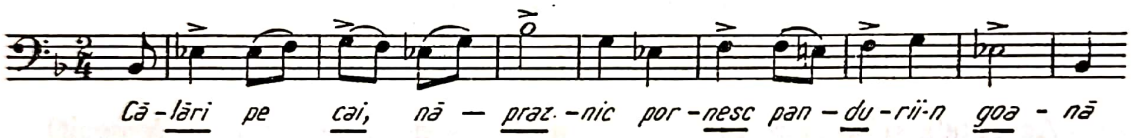
a) *Accentul tonic*

În limbile moderne — spre deosebire de cele antice —, fiecare cuvînt deţine un singur accent (pe una din silabe), purtînd numele de *accent tonic :*

„Călări *pe cai,* năpraznic pornesc pandurii-n *goană.*
(Text din *Oratoriul „Tudor Vladimirescu"* de Gh. Dumitrescu)

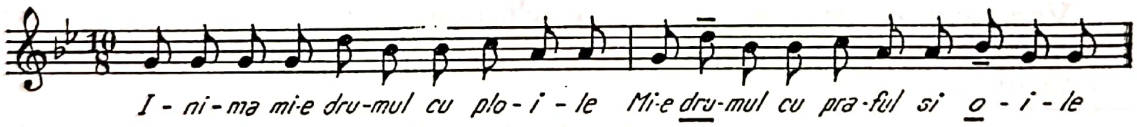
În fuziunea dintre cuvînt şi muzică, accentul tonic se transmite structurii muzicale, coincizînd cu unul din accentele ritmice, metrice sau chiar cu cel expresiv al melodiei [1],excepţie făcînd accentele cuvintelor monosilabice, în cazul că sînt precedate de alte accente tonice, ca în exemplul de mai jos (folosim versul de mai înainte, în realizarea lui muzicală) :

Gh. Dumitrescu — ORATORIUL „TUDOR VLADIMIRESCU"



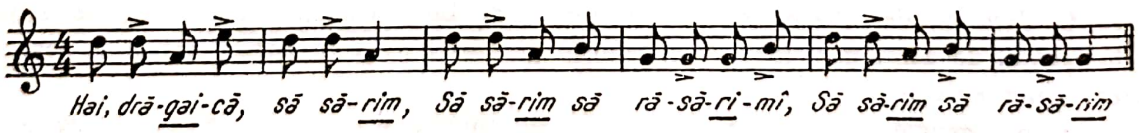
Cînd nu se poate realiza coincidenţa accentelor tonice cu cele muzicale, se procedează la *accentuarea expresă* — prin semne grafice speciale — a sunetelor ce le corespund :

Mihail Jora — CÎNTEC DE FLUIER



Excepţii de la regulile de mai sus întîlnim mai ales în cîntecul popular, unde versificaţia specifică impune o altă distruibuire a accentului tonic, a cărui frumuseţe şi originalitate constă tocmai în ocolirea accentuării normale :

DRĂGAICA — Culegere E. Comişel



[1] Cerinţa ca accentul tonic să coincidă cu unul din accentele muzicale produce dificultăţi deosebite în cazul traducerii din alte limbi a textului vorbit, o compoziţie vocală fiind totdeauna construită pe legile de accentuare ale limbii vorbite de compozitor.

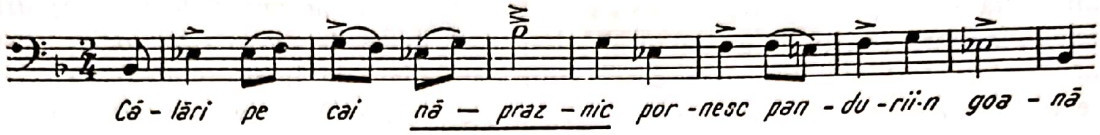
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

b) *Accentul expresiv (patetic)*

Accentul expresiv — cînd îl referim la o melodie vocală — se află în cuvîntul cu expresivitatea cea mai mare din fraza muzicală :

Gh. Dumitrescu — ORATORIUL „TUDOR VLADIMIRESCU"



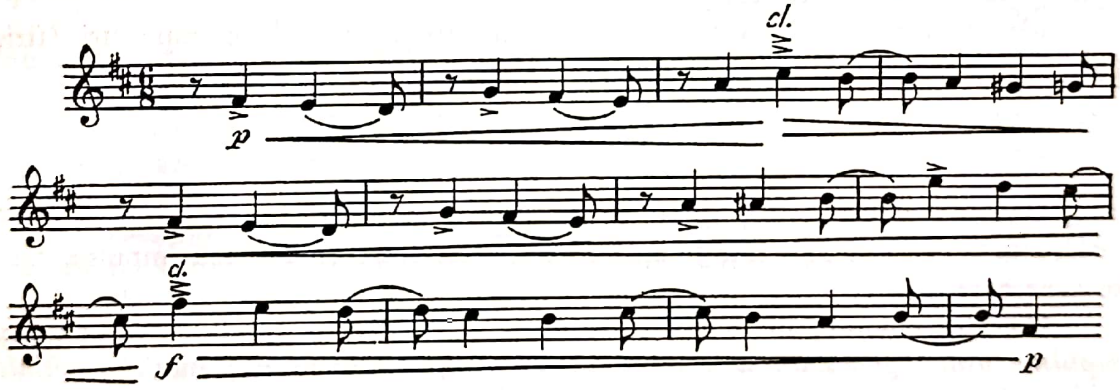
În muzica instrumentală, accentul expresiv apare în structura fiecărui element sintactic al melodiei — motiv, frază —, conferind acestora individualitate şi sens. El corespunde unui sunet proeminent al ţesăturii ritmico-melodice, reliefîndu-se prin poziţia sa ca înălţime sau ca durată faţă de celelalte din context :

L. v. Beethoven — SIMFONIA A IX-A

Dacă în melodie apare o suită de accente expresive, unul din acestea — şi anume, cel ce se află în punctul culminant al frazei muzicale — devine *accent expresiv principal (climax)* [1].

Din punct de vedere al expresiei, *climaxul* melodic se pregăteşte printr-o creştere graduală a intensităţii, iar după articularea lui urmează o descreştere, de asemenea graduală, a intensităţii :

P. I. Ceaikovski — SIMFONIA A V-A



2. Accentul ritmic

În ritm acţionează două feluri de accente — tratate deja [2] — şi anume :

— *accentul ritmic propriu-zis (ictus) ;*

— *accentul metric (thesis).*

[1] În limba greacă, *Klimax* = scară, gradaţie. Pentru stabilirea exactă a punctului unde se află *climaxul* se cere o atentă analiză a partiturii pe plan melodic, ritmic, armonic şi chiar al formei de construcţie.

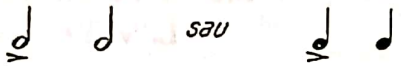
[2] A se vedea *„Ritmica"* şi *„Metrica"*, pag. 400 şi 464.

Scanned with OKEN Scanner

a) *Accentul ritmic propriu-zis*

O formulă ritmică fără accente este lipsită de expresivitate. Elementul care dă viață, dinamism și individualitate formulei ritmice este *accentul ritmic*. El apare în formula ritmică dintr-un dublu impuls : *fiziologic* și *psihologic*.

Dacă vom interpreta, spre exemplu, o formulă ritmică simplă, alcătuită din două valori, una dintre acestea se învestește cu accent datorită *impulsului fiziologic*, care constă : fie dintr-un volum mai mare de aer, ca la voci și instrumente de suflat, fie dintr-o apăsare, cum este cazul la instrumentele de coarde, fie dintr-o lovitură mai puternică, așa cum se întîmplă la instrumentele de percuție. Întrucît un esemenea impuls vine în primul moment al efortului fiziologic (prima emisie cu vocea, prima suflare în instrument, primul atac cu arcușul la vioară etc.), el se concretizează pe primul dintre cele două sunete ale protocelulei ritmice :



Impulsul fiziologic, care se traduce printr-un accent, ierarhizează întotdeauna elementele, chiar dacă sînt reduse la contrastul cel mai simplu, adică cel dintre două durate.

Impulsul psihologic, provenind din necesități artistice, vine cu un efect sporit față de cel fiziologic, adăugînd încă o posibilitate de accentuare în protocelula ritmică ; el se poate deci plasa pe oricare dintre sunete :

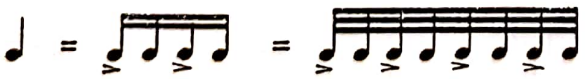
În primul caz, accentul psihologic coincide cu cel fiziologic ; în cel de-al doilea apare numai accentul psihologic.

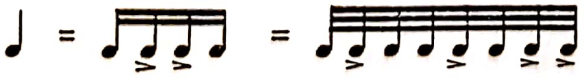
Mai poate exista o a treia situație, în care apar ambele impulsuri (fiziologic și psihologic) :

Datorită naturii sale, impulsul psihologic aduce o ierarhie superioară în desfășurarea accentelor ritmice, impunîndu-se ca atare chiar dacă impulsul fiziologic ar cere altfel.

Cu alte cuvinte, *accentuarea ritmică va fi dictată, în ultimă analiză, de impulsul psihologic, care determină însăși esența artistică a formulelor ritmice utilizate în creație.*

Dacă vom construi formule ritmice mai mari, alcătuite din subdiviziuni ale valorilor unitare — spre exemplu din subdiviziuni ale pătrimii —, vor apare ritmuri și mai complexe, ce cuprind noi accente :

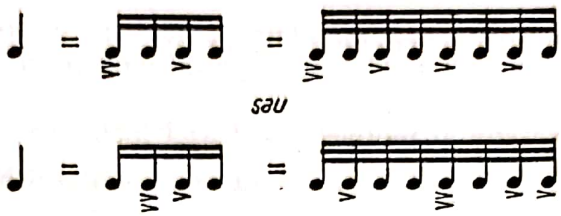
 (distribuire periodică a accentelor)

 (distribuire neperiodică a accentelor)

© 2025. GRAFOART

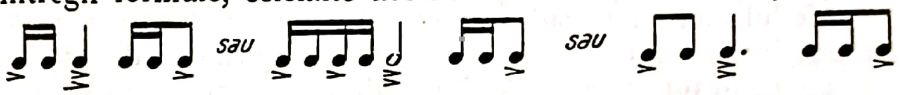
Scanned with OKEN Scanner

Între diferitele accente ale formulelor ritmice obţinute în acest fel apare o anumită ierarhie, unul dintre accente devine *accent ritmic principal :*



Accentul ritmic principal polarizează acum în jurul său toate accentele secundare, generînd o formulă ritmică mai bogată ca expresie.

Şi mai variate sînt formulele ritmice construite din valori inegale, în care valoarea ritmică avînd durata cea mai mare acumulează şi intensitatea cea mai puternică ; ea deţine, aşadar, *accentul ritmic principal,* care devine elementul coordonator al întregii formule, celelalte accente subordonîndu-se forţei şi atracţiei acestuia :



Un asemenea accent rezultă cu precădere dintr-un *impuls psihologic,* care este determinant în arta creaţiei şi interpretării muzicale de orice gen.

b) *Accentul metric*

Datorită periodicităţii cu care apare în desenul ritmic, accentul metric nu trebuie reliefat în interpretare.

Varietatea şi complexitatea măsurilor utilizate în creaţia de toate genurile fac să nu considerăm însă fără importanţă estetică — şi deci componistică — tiparul sau cadrul metric pe care se dezvoltă ritmul muzical.

Utilizînd o măsură sau alta, caracterul pieselor muzicale se conturează într-un anumit sens al expresiei.

Succesiunea binară a accentelor metrice favorizează ritmuri şi piese devenite clasice în muzică (allemanda, pavana, bourée-ul, gavota, galopul, polca etc.), din care se desprinde concizia, impetuozitatea şi caracterul metronomizant al acestora.

Succesiunea ternară a accentelor metrice se dovedeşte a fi mai propice naraţiunii, lirismului, retorismului şi muzicii pentru dansuri de alt caracter sarabanda, siciliana, couranta, menuetul, giga, gagliarda, valsul, poloneza, mazurka, tarantella etc.).

Succesiunea eterogenă a accentelor metrice aduce o permanentă schimbare interioară a cadrului pe care se desfăşoară ritmul, evidenţiindu-i în acest fel şi mai mult frumuseţile şi virtuţile artistice.

B. NUANŢELE DINAMICE

Discursul muzical — mai mult decît cel vorbit — se desfăşoară pe o infinită variaţie de intensităţi (nuanţe) : de la cele abia perceptibile pînă la cele excesiv de puternice.

Adesea nuanţele dinamice sînt menţionate expres în partitură, de către compozitor, traducerea lor depinzînd în mare măsură de personalitatea, gustul şi arta interpretului.

Scanned with OKEN Scanner

Cînd nuanţele dinamice nu sînt consemnate expres, ele se determină după alţi factori, cum sînt : sensul liniei melodice, structura ritmică, tratarea armonică, frazarea etc.

În exemplul care urmează, nuanţele se stabilesc în conformitate cu :

— *sensul liniei melodice* (în suire permiţîndu-se o creştere, iar în coborîre o descreştere a intensităţii) ;

— *accentul expresiv* al motivelor şi frazei melodice.

W. A. Mozart — SIMFONIA ÎN SOL MINOR

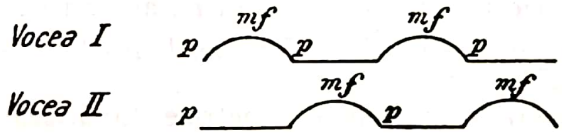
Relaţia dintre dinamica muzicală şi stilurile componistice

Modul cum sînt traduse accentele şi nuanţele dinamice într-o piesă muzicală este intim legat de stil — epocă şi compozitor ; de aceea, elementele dinamicii au constituit totdeauna şi constituie un factor important în interpretarea operei de artă.

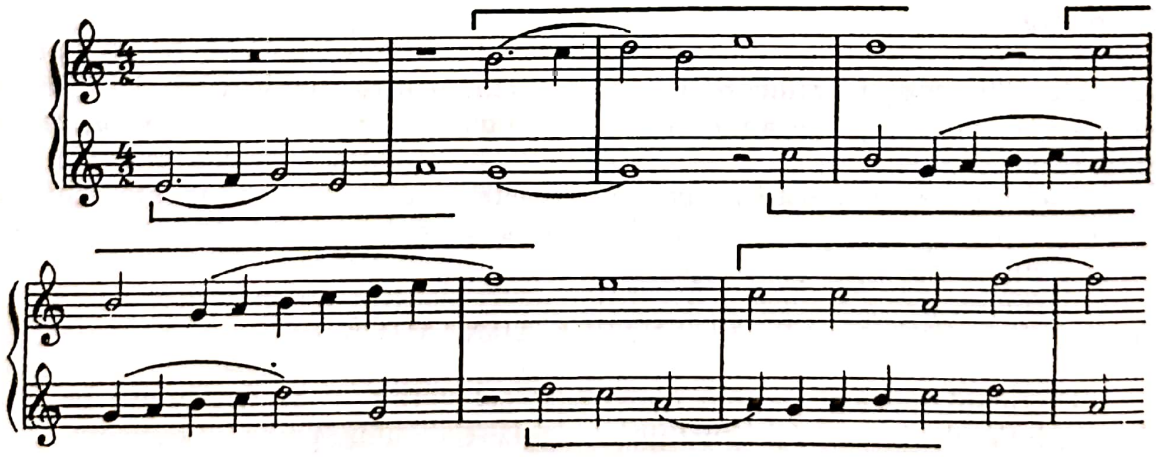
În cele ce urmează, vom căuta să schiţăm, prin cîteva diagrame, configuraţia şi structura liniilor dinamice în principalele stiluri de creaţie.

Polifonia Renaşterii este prima care stabileşte linii dinamice distincte pentru fiecare voce.

Structura contrapunctică a pieselor determină o *evidenţiere alternativă* a vocilor ca intensitate, cu trepte dinamice restrînse (de obicei între *piano* şi *mezzo forte)* [1], ca în diagrama următoare (la două voci) :



O. Lassus — MAGNUM OPUS MUSICUM



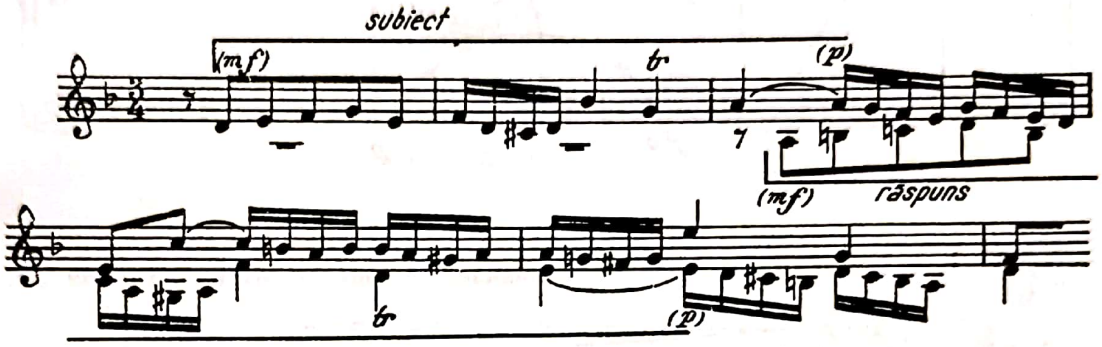
[1] Lucrările se scriau în această perioadă pentru formaţiuni mici, iar nuanţele nu erau notate în partitură. Ele sînt doar presupuse de către noi cei de astăzi după factura componistică a respectivelor lucrări şi a ansamblurilor cărora le erau destinate.

© 2025. GRAFOART

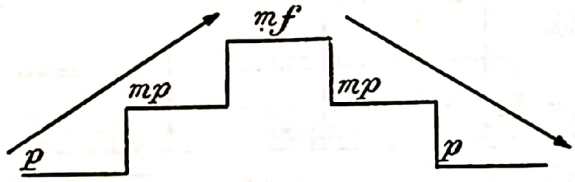
Scanned with OKEN Scanner

Principiul va fi încă mai respectat în interpretarea fugilor, şi anume, în expunerea dialogată a subiectului şi răspunsului de fugă, ce se cer reliefate prin linii diferite de intensitate :

J. S. Bach — WOHLTEMPERIERTES KLAVIER I,
FUGA ÎN RE MINOR

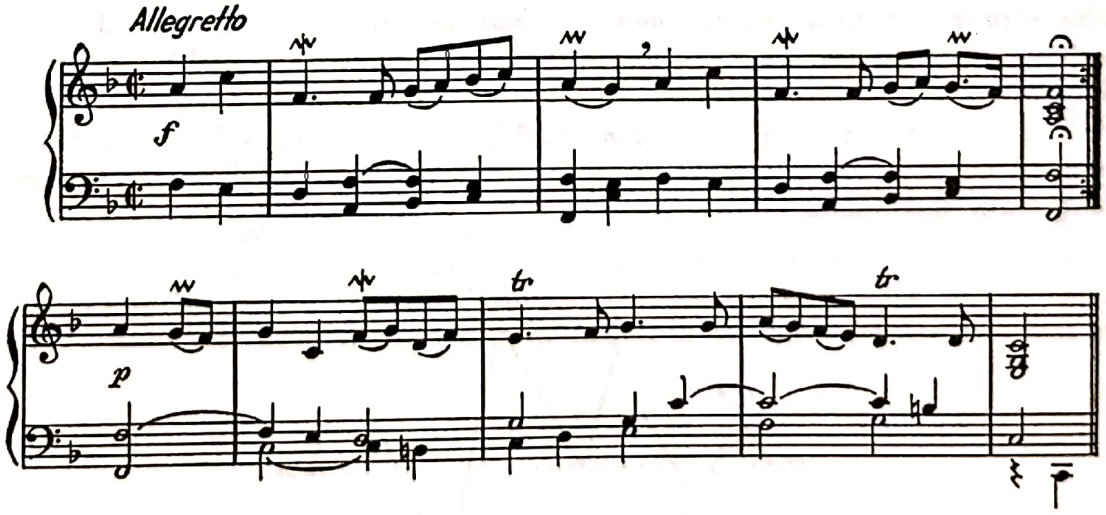


În creaţia barocului (stilul monodiei acompaniate), apare *dinamica in terase* (prin trepte), toate vocile trecînd — concomitent şi direct — de la o nuanţă la alta, ascendent sau descendent, ceea ce se poate ilustra prin diagrama următoare :



În acest stil, nuanţele se păstrează de asemenea pe un diapazon restrîns al gradelor (ca efect aproximativ între *piano* şi *mezzo forte)* [1], întrebuinţîndu-se formaţiuni vocale şi instrumentale reduse ca număr de interpreţi.

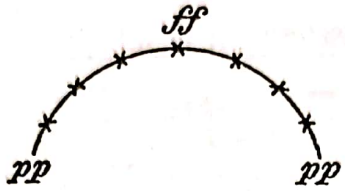
Johann Buttstedt (1666—1727) — ARIE



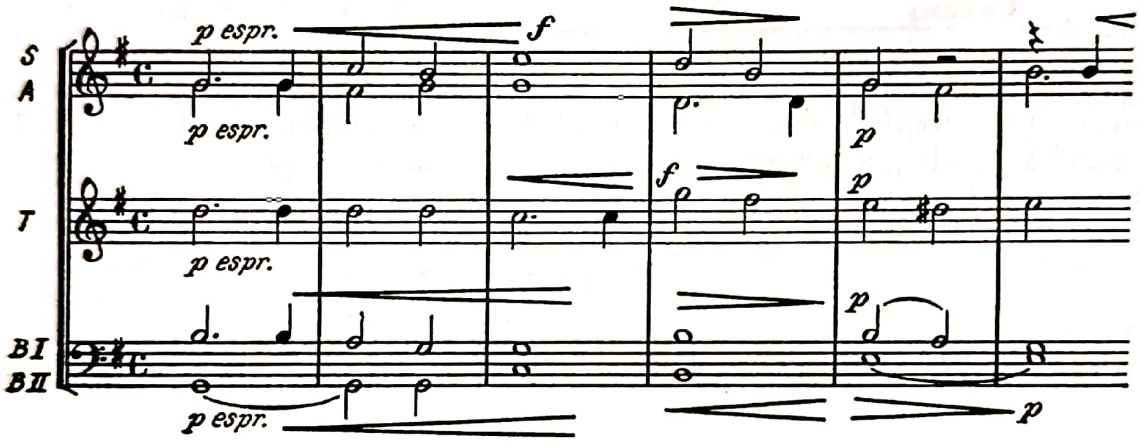
[1] În partitura barocului, aceste două nuanţe le întîlnim notate prin două semne : *p* şi *f*, al căror efect era însă cel menţionat mai sus.

Scanned with OKEN Scanner

Clasicismul și îndeosebi romantismul muzical conduc vocile pe un plan dinamic mai amplu, gama intensităților lărgindu-se acum cu mult (între *pp* și *ff*) ; linia generală dinamică ia înfățișare curbă, ilustrînd trecerea prin infinite trepte intermediare :

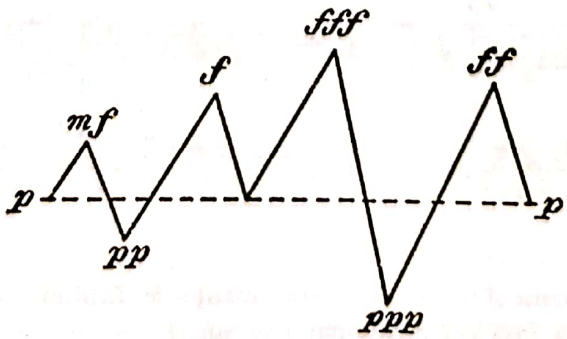


Johannes Brahms — MOTET OP. 29 Nr. 2



Ambele stiluri — clasic și romantic — realizează totodată un foarte strîns raport între armonie și *nuanțele dinamice ;* mai ales în desele înlănțuiri modulante, ce capătă pregnanță și expresie prin variatele schimbări ale planurilor dinamice cu care sînt tratate.

În timpurile noastre, *creația atonală și serială* lucrează cu intensități extreme și cu dese schimbări ale acestora, dînd astfel liniei dinamice generale o configurație unghiulară :

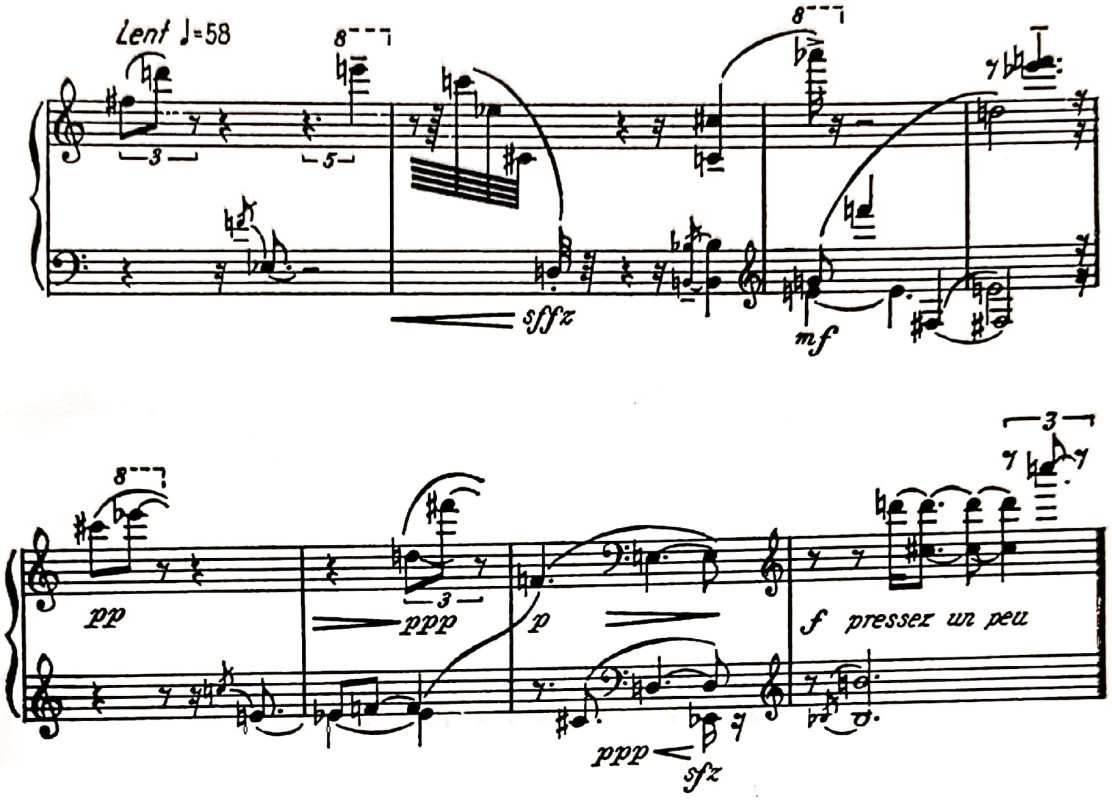


© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

P. Boulez — SONATA I



Cu autorizaţia acordată de EDITIONS MUSICALES AMPHION, Paris.

Pe plan componistic, apar acum şi *modurile de intensităţi*[1] repartizîndu-se strict o anumită nuanţă fiecărei durate muzicale după formule prestabilite.

Muzica electronică este beneficiara tuturor posibilităţilor fizice şi materiale privind gama de intensităţi : de la cele abia perceptibile cu auzul pînă la cele mai puternice, măsurabile în mulţi beli.

Este posibilă aici realizarea unor intensităţi de dimensiuni absolute, obiective, ce se contrapun celor de dimensiuni relative, subiective, cu care se lucrează în toate celelalte stiluri.

Compozitorul şi interpretul deţin acum toate posibilităţile materiale (fizice) în realizarea planului dinamic dorit.

Rămîne numai ca în aceasta ei să manifeste măiestrie, bun gust — şi mai ales multă inventivitate şi fantezie —, pentru ca gama infinită a intensităţilor să fie pusă în slujba expresiei artistice, şi nu spre degradarea şi denaturarea ei.

Nu uităm nici o clipă că arta marilor interpreţi a adus servicii nemăsurate creatorilor, printre altele şi prin măiestria cu care aceştia au tratat elementele dinamicii muzicale.

[1] A se vedea lucrarea pentru pian *Cantéyódjaja* de Olivier Messiaen, pag. 457.

Partea a V-a

TIMBRUL

Scanned with OKEN Scanner

ELEMENTE DE INSTRUMENTAȚIE

Timbrul, criteriu fundamental în alegerea sonorităților pentru realizarea operei de artă

Muzica dispune de un aparat complex de instrumente generatoare de variate sonorități — în această categorie cuprinzîndu-se și vocea —, pe care compozitorul le folosește în realizarea operei sale și prin care — în actul interpretării — această operă prinde viață, se poate manifesta ca *act artistic* impresionabil și prin măiestria mijloacelor timbrale folosite.

Studiul instrumentelor muzicale — în speță instrumentația — pornește de la două criterii esențiale :

— *însușirile (capacitățile) tehnice ale instrumentului care produce sonoritățile ;*

— *calitățile de timbru ale acestor sonorități.*

Pe scurt, în cele ce urmează, ne vom referi în special la acest al doilea criteriu — adică la *timbrurile vocale și instrumentale* cu care compozitorul lucrează, asemuindu-se în această privință cu pictorul în alegerea culorilor pentru opera sa, act ce constituie și aparține el însuși măiestriei componistice. [1]

Diferitele categorii de timbruri muzicale

În muzică se folosesc următoarele categorii de timbruri sonore :

a) *timbrul propriu* instrumentului (vocii), determinat de structura moleculară a materialului din care este confecționat : timbrul de vioară, flaut, corn, oboi, pian etc. ;

[1] Instrumentația — ca studiu de specialitate — tratează problemele pe larg după amîndouă criteriile enunțate mai sus. În acest capitol se are în vedere un cadru restrîns al problemelor, în măsură numai a releva principalele aspecte ce decurg în muzică din cea de-a patra dimensiune sonoră : *timbrul.*

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

b) *timbrul individual* al fiecărei surse sonore — caracteristică *sui generis* —, deosebind un instrument de alt instrument chiar dacă face parte din aceeaşi familie — timbrul unei viori faţă de altă vioară, al unei soprane faţă de altă soprană etc. ;

c) *timbrul grupului de instrumente,* rezultînd din reunirea mai multor instrumente (voci) de aceeaşi factură, cum ar fi : grupul viorilor, cornilor, tenorilor, sopranelor etc. ;

d) *timbrul mixt,* rezultînd din îmbinarea categoriilor de timbruri menţionate mai sus — instrumente de coarde cu instrumente de suflat sau cu cele electronice ; voci de femei cu voci de bărbaţi ; voci cu instrumente în diverse combinaţii etc.

Timbruri vocale şi instrumentale

După proveniența şi structurile moleculare ale instrumentului generator de sonorităţi, timbrurile muzicale se divid în două mari clase : *timbruri vocale* şi *instrumentale.* Ele au determinat, prin caracteristicile specifice, genuri distincte în creaţie, şi anume :

— creaţia pentru voci (vocală) ;

— creaţia pentru instrumente (instrumentală) ;

— creaţia vocal-instrumentală (îmbinări de timbruri vocale cu cele instrumentale).

Scanned with OKEN Scanner

TIMBRURILE VOCALE

O mare parte din muzica universală a fost compusă pentru voce — instrumentul muzical cel mai expresiv, vibrînd direct prin fibrele simţirii omeneşti, care, pe deasupra, are avantajul că poate folosi puterea *cuvîntului* în transmiterea mesajului artistic.

1. Clasificarea generală (grosso modo) a vocilor

După *natura lor,* vocile sînt de două feluri : *feminine* — avînd caracteristici timbrale comune cu ale celor de copii — şi *bărbăteşti.*

Datorită unor condiţii fiziologice — naturale — vocile de femei şi de copii intonează cu o octavă mai acut decît cele bărbăteşti, caracteristică observată şi în vorbire.

După *diapazonul* sau *întinderea* ce le este accesibilă din scara sonoră, atît vocile feminine, cît şi cele bărbăteşti pot fi : *acute, medii* şi *grave.*

Prin elemente de timbru, vocile se diversifică în patru categorii (familii), şi anume :

--- sopran
— alto } voci feminine

— tenor
— bas } voci bărbăteşti

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

În tehnica componistică, scrierea la 4 voci — armonice şi polifonice — păstrează acest criteriu general de clasificare, utilizîndu-se astfel pînă şi în travaliul orchestral. [1]

Celelalte voci care mai apar în partitură (sopran II, alto II — contralto ; tenor II ; bas I sau bariton) nu sînt decît divizări al celor patru categorii principale menţionate mai sus.

2. Clasificarea specială (profesională) a vocilor

O clasificare superioară a vocilor, decurgînd din utilizarea lor solistică (în creaţia de operă şi cea concertistică), are în vedere criterii de timbruri mult mai nuanţate. Asemenea categorii de voci rezultă din perfecţionarea pe cale tehnică (prin studiu) a vocilor de bază descrise mai înainte.

Diversificarea vocilor după aceste condiţii (criterii) se prezintă astfel :

Vocile de femei
- soprană lejeră
- soprană lirică
- soprană dramatică
- mezzo-soprană
- contraltă

Vocile de bărbaţi :
- tenor lejer
- tenor liric
- tenor dramatic
- bariton
  - liric
  - dramatic
- bas
  - cantabil
  - profund (contrabas)

---

[1] Diviziunea vocilor în cele 4 categorii distincte ne parvine din timpuri medievale. Astfel, în tratatele Renaşterii găsim deja menţionate cele patru partide :

— *sopranus, cantus* sau *superius* (de sus), numită apoi în tehnica contrapunctică şi *discantus ;*

— *contra sau contra-altus* (opusă celei înalte) sau *altus* (înaltă faţă de vocea bărbătească) ;

— *tenor,* corifeul vocilor *(vocum rector) ;*

— *bas,* vocea de bază.

Un poet al timpului, citat de Zarlino în *Istitutioni harmoniche,* redă în mod cît se poate de elocvent rolul cuvenit fiecăreia dintre cele patru voci :

„*Plus ascoltantum* sopranus *captat orechias*
Sed tenor *est vocum rector vel guida canentum*
Altus *appollineum carmen depingit ornat*
Bassus *alit voces, ingrassat, fundat et auget.*"

Secolele de după Zorlino reţin această clasificare generală a vocilor, dar cu preferinţe puţin schimbate în ceea ce priveşte rolul fiecăreia în redarea operei de artă.

Scanned with OKEN Scanner

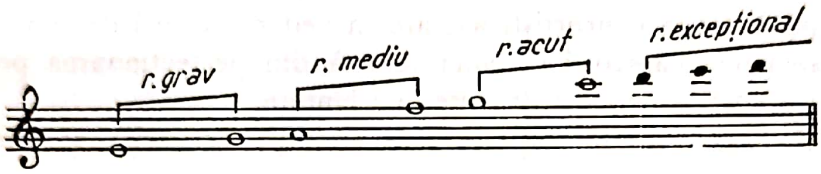
Vocile profesionale de femei

Soprana lejeră deţine o voce de un volum mic, dar de un timbru plăcut. Este capabilă de virtuozităţi tehnice deosebite (game cromatice, triluri, arpegii, broderii), pe care le realizează cu mare lejeritate în registrul acut al vocii.

Din categoria sopranelor lejere se desprinde o voce mai rară, de *coloratură*, care este cea mai înaltă voce feminină, cu cele mai mari posibilităţi de evoluare în registrul extrem acut.

Timbrul unei soprane de coloratură este pur, diafan, apropiindu-se uneori de ireal şi inefabil.

Întinderea aproximativă a vocii :



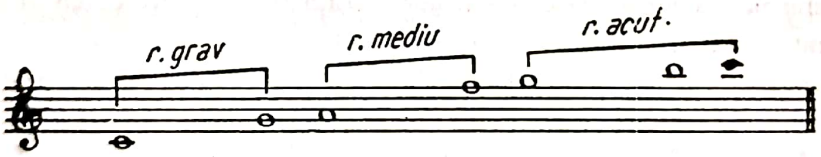
Modele din literatura muzicală dramatică

Pentru soprana lejeră : Mozart în *Flautul fermecat* (Regina nopţii) ; Glinka în *Ivan Susanin* (Antonida) ; Verdi în *Traviata* etc.

Pentru soprana de coloratură : Rossini în *Semiramida ;* Delibes în *Lakmé ;* Verdi în *Bal mascat* (Pajul) ; Donizzetti în *Lucia di Lammermoor* etc.

Soprana lirică deţine o voce mai plină decît cea lejeră, de un timbru clar, rotund şi strălucitor în toate registrele. Convine ariilor de adîncă expresie şi lirism, fiind potrivită pentru multe stiluri şi genuri ; de aceea, este cea mai solicitată în creaţia de operă.

Întinderea aproximativă a vocii :



Modele din literatura muzicală dramatică

Weber în *Freischütz* (Agatha) ; Mozart în *Figaro (Cherubino)* ; Bizet în *Carmen* (Micaela) ; Ceaikovski în *Oneghin* (Tatiana) ; Gounod în *Faust* (Margareta) ; Puccini în *Boema* (Mimi) ; Paul Constantinescu în *O noapte furtunoasă* (Veta) etc.

Soprana dramatică posedă o voce puternică pe toată întinderea, de un timbru penetrant, încordat, tăios, aproape metalic. Este vocea preferată în dramele muzicale care cer forţă, pătrundere şi volum, constituind idealul marilor roluri de profunzime şi intens conflict dramatic.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

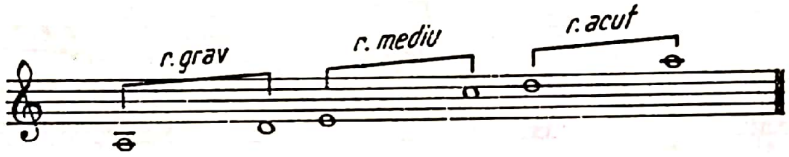
Întinderca aproximativă a vocii :

Modele din literatura muzicală

Verdi în *Aida ;* Mascagni în *Cavalleria* (Santuzza) ; Beethoven în *Fidelio* (Leonora) ; Wagner în *Tristan* (Isolda), *Inelul Nibelungului* (Brünnhilde), *Walkyria* (Sieglinde) ; R. Strauss în *Elektra* şi *Salomea* etc.

Mezzo-soprana se caracterizează printr-o voce puternică, impunătoare, vibrantă, acoperind generos întregul registru feminin grav şi o parte însemnată din cel acut. Aproape că nu există lucrare dramatică în care acestei voci să nu i se atribuie pagini de mare expresie, caracterizînd situaţii variate : de la scenele cele mai întunecate şi dramatice pînă la cele mai vioaie şi exuberante.

Întinderea aproximativă a vocii :



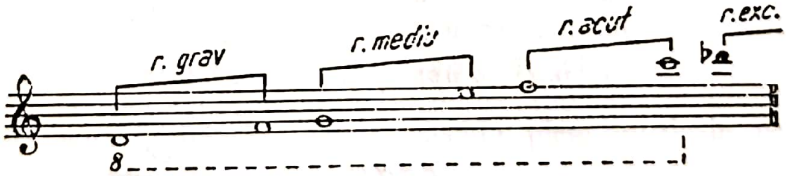
Modele din literatura muzicală dramatică

Gluck în *Orfeu ;* Bizet în *Carmen ;* Verdi în *Aida* (Amneris) ; Saint-Saëns în *Samson şi Dalila* (Dalila) ; Wagner în *Lohengrin* (Ortrude) ; Rossini în *Bărbierul* (Rosina) ; R. Strauss în *Elektra* (Klytemnestra) etc.

Vocile profesionale de bărbaţi

Tenorul lejer deţine o voce mică şi foarte flexibilă, dar de un timbru plăcut. Emite cu multă lejeritate în registrul extrem acut al vocilor bărbăteşti şi este capabil de multe virtuozităţi tehnice în acest registru.

Întinderea aproximativă a vocii :



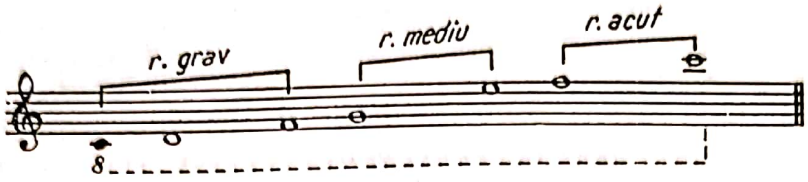
Modele din literatura muzicală dramatică

Mozart în *Don Juan* (Ottavio) ; Donizzetti în *Elixirul dragostei* (Nemorino) ; Cimarosa în *Căsătoria secretă* (Paulino) ; Verdi în *Falstaff* (Fenton) etc.

Tenorul liric se caracterizează printr-o voce de multă expresivitate, cu un timbru catifelat, cald, plăcut, preferat în lucrările de sentiment şi patos, de intimitate şi lirism.

Scanned with OKEN Scanner

Întinderea aproximativă a vocii :

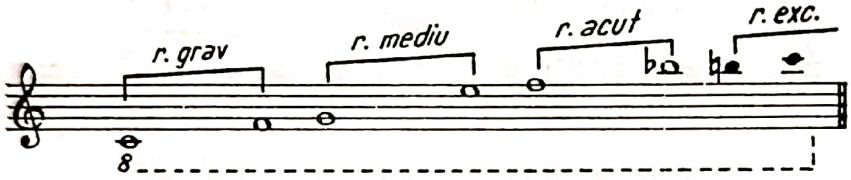


Modele din literatura muzicală dramatică

Mozart în *Flautul fermecat* (Tamino) ; Weber în *Oberon ;* Verdi în *Otello* (Cassio) ; Ceaikovski în *Oneghin* (Lenski) ; Delibes în *Lakmé* (Gerard) ; Puccini în *Boema* (Rodolfo) etc.

Tenorul dramatic, numit de italieni tenorul „di forza", iar de germani „Heldentenor", posedă o voce puternică pe toată întinderea, de un timbru penetrant şi metalic, convenabil operelor de intensă acţiune dramatică.

Întinderea aproximativă a vocii :



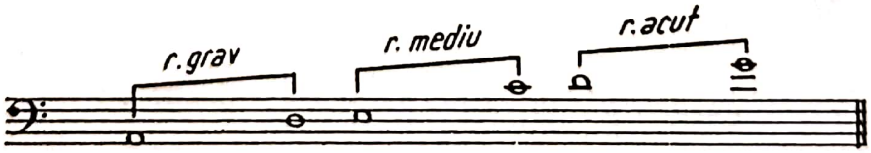
Modele din literatura muzicală

Verdi în *Otello ;* Leoncavallo în *Paiaţe* (Canio) ; Mascagni în *Cavalleria* (Turridu) ; Ceaikovski în *Dama de pică* (Herman) ; Wagner în *Tannhäuser, Parsifal* şi *Tristan şi Isolda* (Tristan) etc.

Baritonul — voce bărbătească pentru registrul mediu — are bogate resurse sonore şi o întindere mare, permiţîndu-i să abordeze aproape toate genurile muzicii vocale : de la piesele grave şi dramatice (*baritonul dramatic*) pînă la cele pline de patos şi sentiment (*baritonul liric*).

Baritonul dramatic are timbrul penetrant, amplu, impunător, pe cînd baritonul liric posedă un timbru rotund, cald — solicitat în scenele de sentiment şi intimitate.

Întinderea aproximativă a vocii :



Modele din literatura muzicală

Pentru baritonul dramatic : Verdi în *Aida* (Amonasro) ; Musorgski în *Boris Godunov ;* Verdi în *Otello* (Iago) ; Puccini în *Tosca* (Scarpia) ; Enescu în *Oedip ;* Wagner în *Maistersinger* (Sachs) etc.

© 2025. GRAFOART

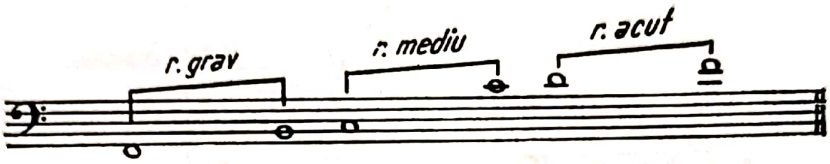
Scanned with OKEN Scanner

Pentru baritonul liric : Mozart în *Don Juan* ; Rossini în *Bărbierul* (Figaro) ; Gounod în *Faust* (Valentin) ; Ceaikovski în *Oneghin ;* Verdi în *Bal mascat* (Renato) etc.

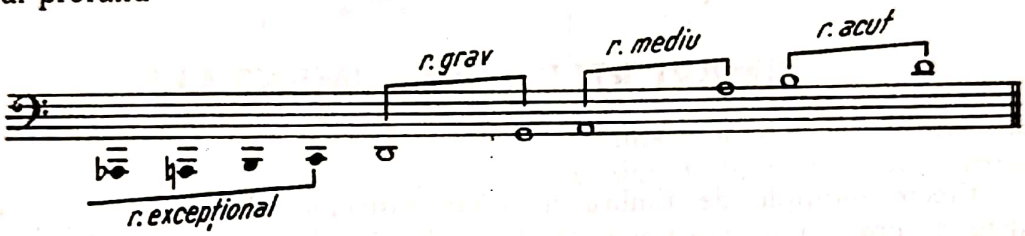
Basul cantabil posedă o voce de un timbru bogat, amplu, generos — mai ales în registrul său mediu — şi mult mai maleabilă decît aceea a *basului profund* — voce rar întîlnită, care acoperă registrul vocal cel mai grav.

Întinderea aproximativă a vocii :

— basul cantabil



— basul profund



Modele din literatura muzicală dramatică

Pentru basul cantabil : Verdi în *Don Carlos* (Filip) ; Cimarosa în *Căsătoria secretă* (Jeronimo) ; Boito în *Mefistofele ;* Glinka în *Ivan Susanin ;* Gounod în *Faust* (Mefisto) ; Beethoven în *Fidelio* (Rocco) ; Gheorghe Dumitrescu în *Ion Vodă cel Cumplit* etc.

Pentru basul profund (contrabas) : Mozart în *Răpirea* (Osmin) ; Borodin în *Cneaz Igor* (Konceac) ; Verdi în *Aida* (Ramfis) etc.

3. Formaţiuni şi ansambluri corale

Reunirea vocilor în vederea interpretării colective a unei piese muzicale — fie la unison, fie polifonic sau armonic — formează *ansamblul coral* (corul).

După dispunerea şi numărul partidelor ce compun corul, distingem :

— *corul la unison* pentru piese la unison şi octavă ;

— *corul de voci egale,* alcătuit fie numai din voci feminine sau de copii, fie numai din voci bărbăteşti ; poate executa piese muzicale pe două şi mai multe voci ;

— *corul mixt* cuprinde partide de voci feminine (soprane şi altiste) îmbinate cu cele bărbăteşti (tenori şi başi) ; execută piese, de regulă, la 4 voci, dar s-au scris multe pagini şi pentru 5, 6 etc. voci, ajungîndu-se la *corurile duble* din marile compoziţi vocal-simfonice, ca : oratorii, cantate, opere etc.

Pentru muzica de cameră, cu vocile se pot realiza următoarele formaţiuni : *duetul, terţetul, cvartetul, cvintetul, sextetul, septetul, octetul* etc. Aceleaşi formaţiuni şi-au găsit consacrarea şi în drama muzicală, unde li s-au rezervat pagini de mare frumuseţe şi expresie artistică.

Scanned with OKEN Scanner

Cap. II

TIMBRURILE INSTRUMENTALE

Efecte multiple de timbru ne oferă instrumentele muzicale inventate şi făurite de om, într-o gamă variată de posibilităţi. De altfel, necesităţile ivite în compoziţie pe planul timbrurilor sonore explică dezvoltarea continuă — în secole — a tehnicii instrumentale pe cele două căi : inventare de instrumente noi şi perfecţionarea celor existente.

Din punct de vedere al timbrului, distingem următoarele familii de instrumente, din reunirea cărora se formează orchestra simfonică clasică sau alte ansambluri, camerale şi de concert :

1. *instrumente de coarde cu arcuş*
2. *instrumente de suflat*
3. *instrumente de percuţie*
4. *instrumente cu claviatură*

Există, de asemenea, numeroase instrumente de origine populară şi cele utilizate în muzica uşoară. [1]

Unele instrumente — după acordaj — sînt netranspozitorii, adică efectul lor sonor corespunde cu cel notat în partitură, iar altele — din cauza construcţiei — transpun, la diferite intervale, textul muzical notat în partitură, aşa cum se va arăta la descrierea succintă a fiecărui instrument utilizat în orchestra simfonică.

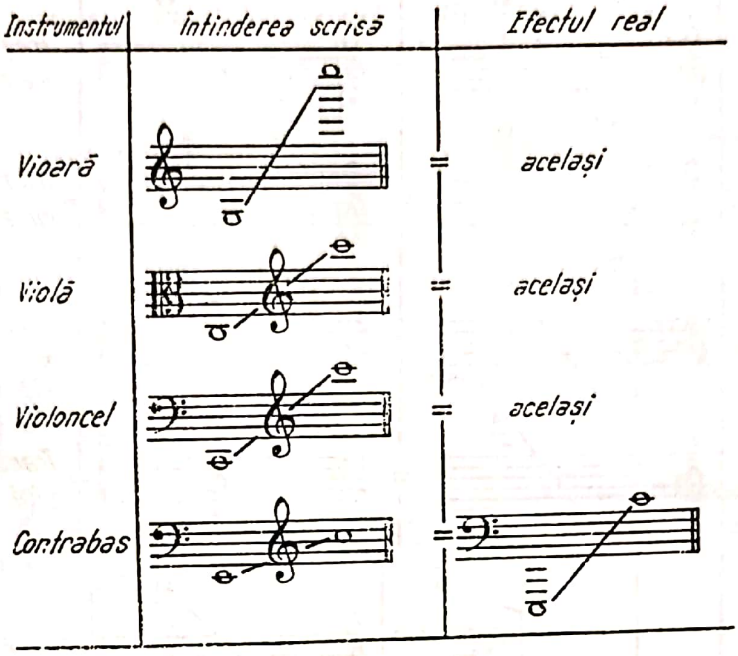
1. *Din familia instrumentelor de coarde cu arcuş* fac parte : *vioara, viola, violoncelul* şi *contrabasul.*

Cele 4 instrumente — cu timbru înrudit prin natura sunetelor ce produc — au întinderea următoare :

[1] Asemenea instrumente constituie preocuparea unor studii de strictă specialitate : de aceea, nu vor face obiectul lucrării.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner



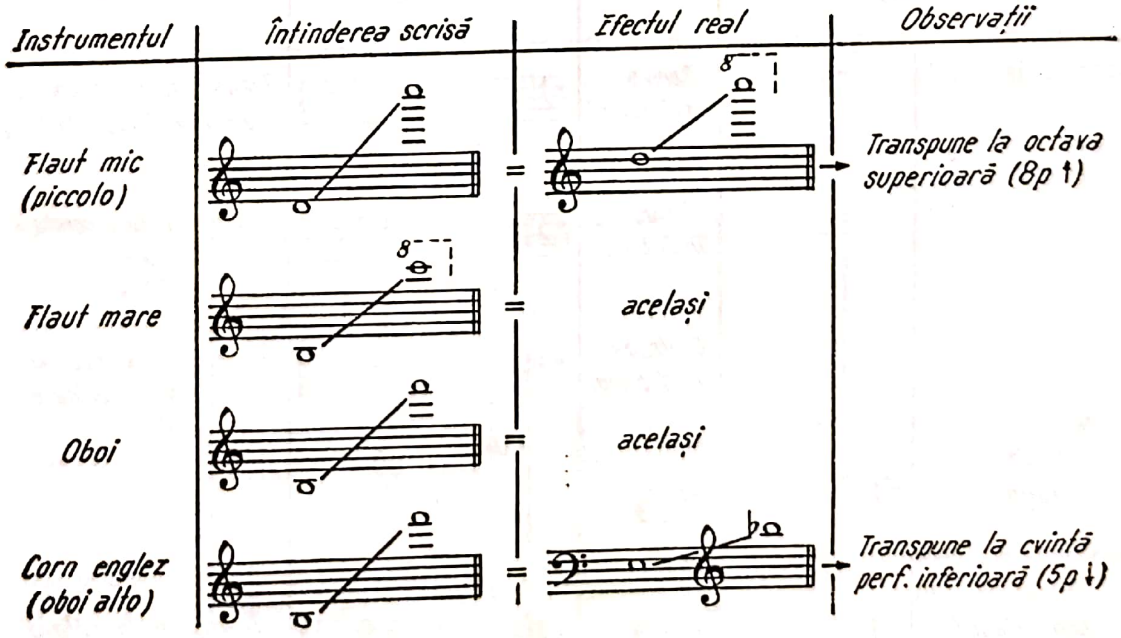
Într-o organizare şi dispoziţie dorită de compozitor, cu cele 4 instrumente de coarde cu arcuş se efectuează combinările clasice de lucru la 4 voci armonice şi polifonice.

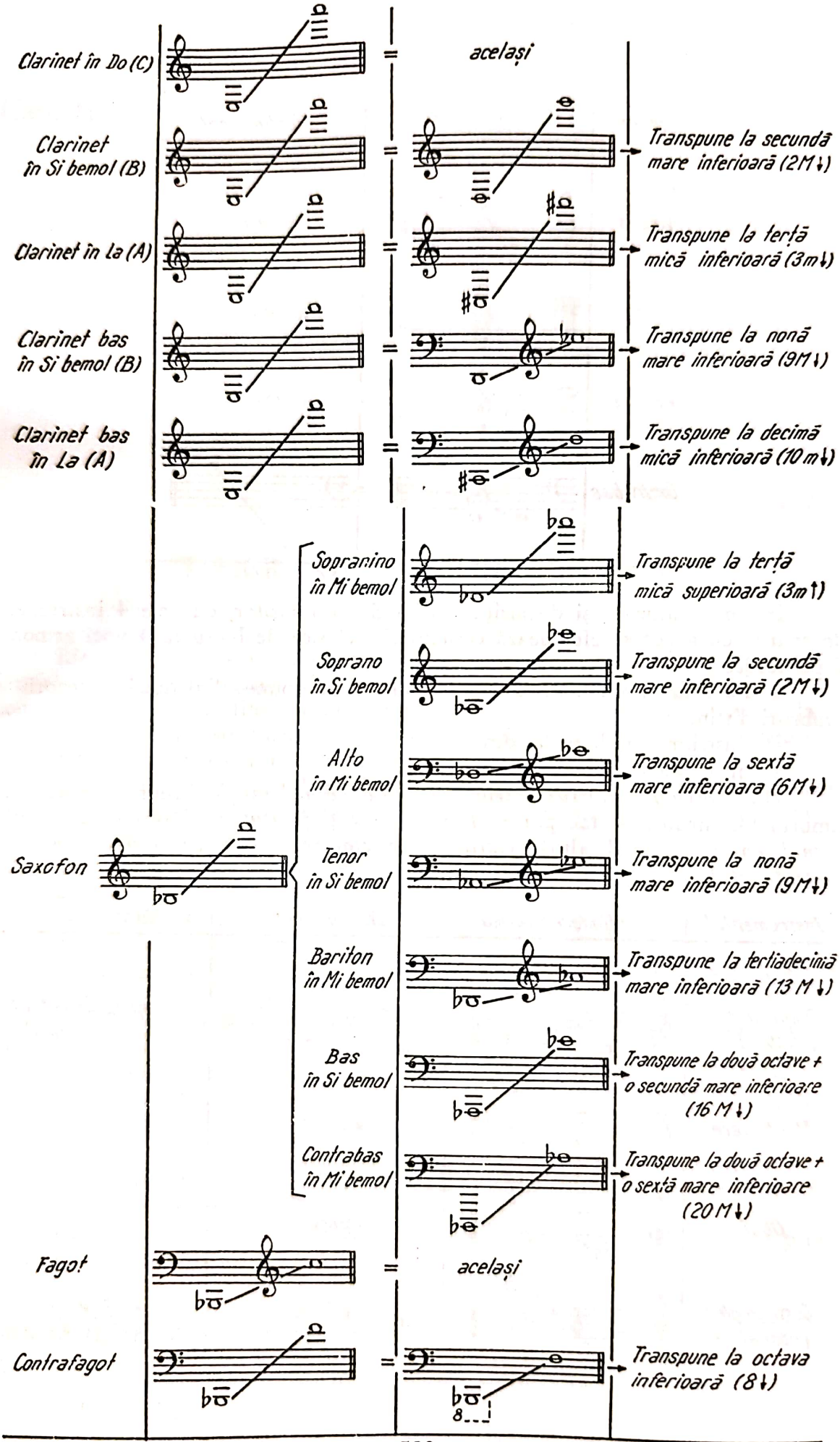
2. *Familia instrumentelor de suflat* se compune din două categorii cu timbruri distincte :

— instrumente de suflat din *lemn ;*

— instrumente de suflat din *alamă.*

Din categoria instrumentelor de suflat din lemn — reunite astfel prin timbrul lor înrudit — fac parte : *flautul mare* şi *flautul mic* (piccolo), *oboiul* şi *cornul englez* (oboiul alto), *clarinetul* şi *clarinetul bas, saxofonul, fagotul* şi *contrafagotul.*

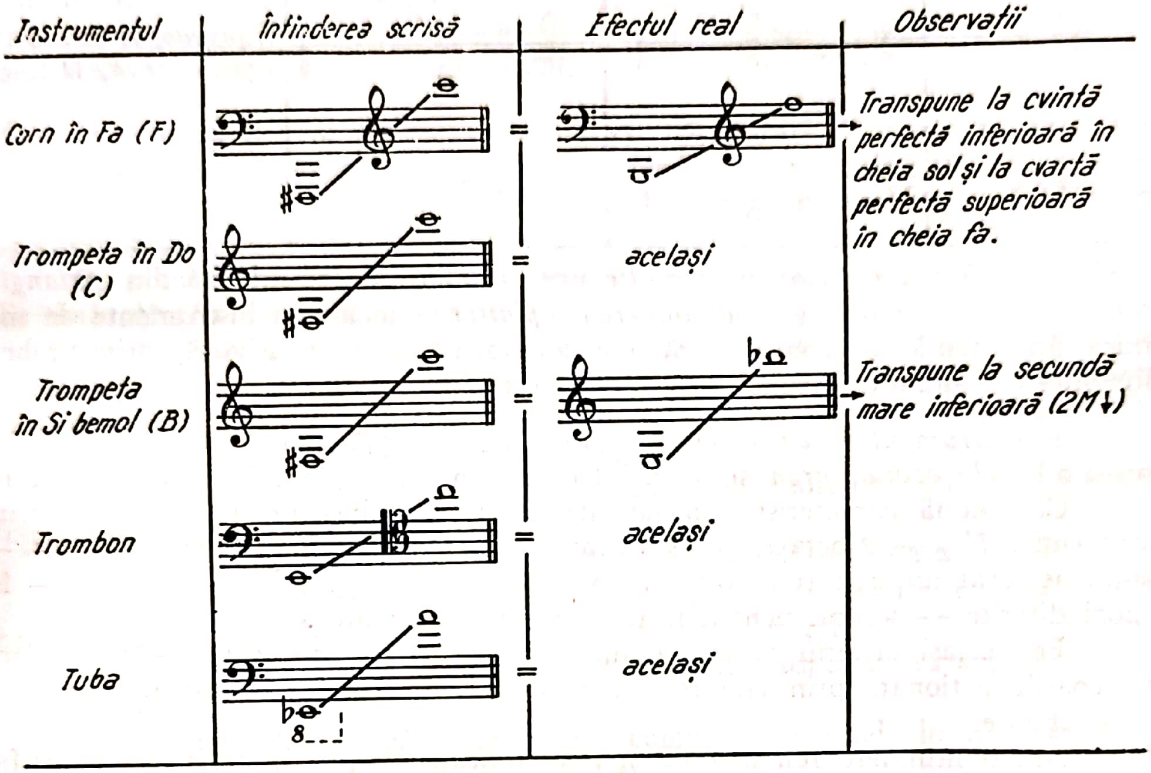




© 2025. GRAFOART

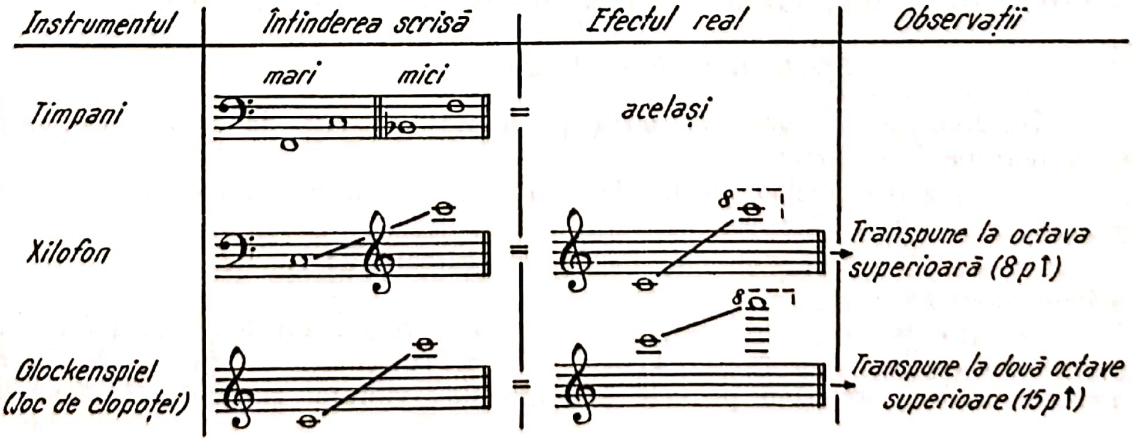
Scanned with OKEN Scanner

Din categoria instrumentelor de suflat din alamă — reunite, de asemenea, după timbrul lor înrudit — fac parte *cornul, trompeta, trombonul* şi *tuba :*

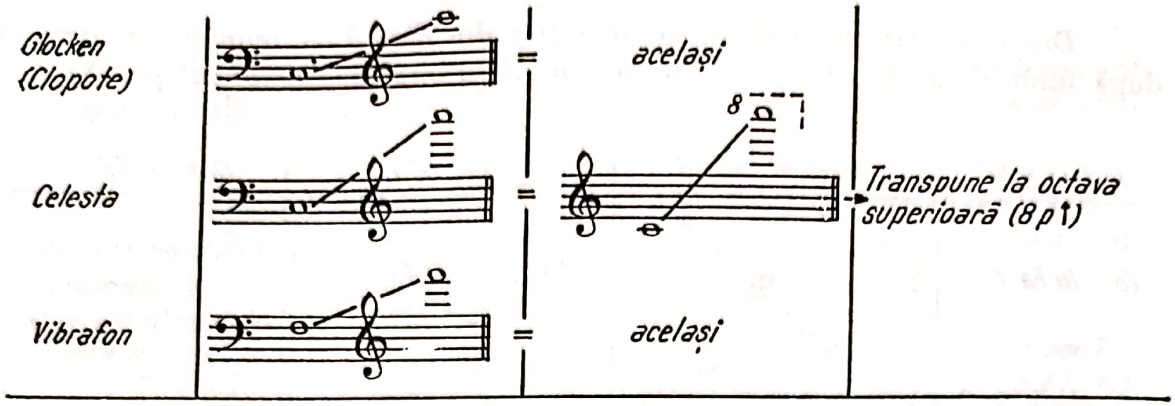


3. *Familia instrumentelor de percuţie* se compune din instrumente *acordabile* (cu înălţimi sonore precise) şi instrumente *neacordabile* (cu înălţimi sonore neprecise — emiţînd deci zgomote).

Din rîndul instrumentelor de percuţie acordabile fac parte *timpanul, xilofonul, jocul de clopoţei (Glockenspiel), clopotele (Glocken), celesta* şi *vibrafonul :*



Scanned with OKEN Scanner



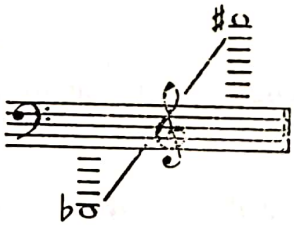
Seria instrumentelor de percuție neacordabile este constituită din : *trianglu, toba mică, toba mare, gongul, talgerele (piatti)* și încă alte instrumente de mai mică importanță, ce completează arsenalul acestora, care asigură, prin timbrul lor diferit, o anumită pregnanță ritmului pieselor muzicale.

4. *Instrumentele cu claviatură* formează o clasă aparte de timbruri, cuprinzînd : *clavecinul, orga* și *pianul* (instrumente cu intonație fixă temperată).

Cele două caracteristici principale ale acestor instrumente — *diapazonul larg* (între $7^1/_2$ — 9 octave) și *capacitatea de a reda muzica pe mai multe voci* — le-au asigurat un vast repertoriu în muzica universală, toți marii creatori — în epoci diferite — scriind pentru instrumentele cu claviatură.

Pe același criteriu al temperanței este construită și *harpa* — instrument cu coarde acționate prin ciupire —, ce dispune de un timbru scînteietor, plin de strălucire.

Are o întindere remarcabilă și este utilizată -- pentru timbrul ei specific — mai ales în creația de operă și balet :



Toate instrumentele descrise mai înainte foarmează categoria instrumentelor devenite *clasice,* din îmbinarea cărora se pot alcătui variate ansambluri instrumentale, ca : *orchestra simfonică, orchestra de cameră și ansamblurile mici camerale* (duo, trio, cvartet, cvintet, sextet, septet, octet, nonet și dixtuor).

Efecte de timbruri în creația contemporană

În domeniul timbrurilor muzicale, noutățile aduse de *creația contemporană* merg pe două direcții :

— utilizarea acelor efecte de timbruri ale instrumentelor clasice neexploatate suficient de către creația tradițională ;

— inventarea de noi instrumente generatoare de sunete, dintre care mai spectaculoase ne apar cele electronice.

Cu privire la primul mijloc de inovare, remarcăm tendința unor compozitori din zilele noastre de a ocoli efectele obișnuite de timbru la instrumentele clasice, preferînd pe cele excepționale : vibrato, glissando, frullato etc.

© 2025. GRAFOART

în registrele extreme şi împingînd lucrurile spre artificializarea timbrului normal (bătăi cu palmele pe instrument, *pianul preparat ş.a.*).

Cît priveşte domeniul *timbrului vocal,* aici apar, de asemenea, multe noutăţi, dintre care menţionăm : vorbitul, şoapta, vocalizele de tot felul şi tratarea vocilor prin efecte de-a-dreptul instrumentale (îndepărtarea lor din rolul de purtătoare a expresiei prin cuvînt).

În tehnica de compoziţie se ajunge şi la *moduri de timbruri,* prin care se dirijează sever participarea instrumentelor la efectul timbral, utilizîndu-se principiul nerepetării din regula seriei (un instrument intervine numai în ordinea prestabilită prin modul de timbru ales de compozitor).

Pe plan orchestral, prin Schönberg şi Webern, luăm cunoştinţă de *melodia timbrală (Klangfarbenmelodie).*

După acest concept, fiecare sunet al melodiei este repartizat mereu unui alt instrument, rezultînd în cele din urmă o melodie alcătuită dintr-un *mozaic de timbruri,* al cărui efect estetic nu poate fi încă evaluat decît după un proces de generalizare şi aplicare pe scară mai largă.

Creaţia contemporană ne pune şi în faţa unor timbruri cu totul inedite : *timbrurile produse pe cale electronică.*

Generatoarele electronice produc următoarele compoziţii de timbruri :

— sunetul sinus (netimbrat), care, în contextul sunetelor compuse (timbrate), realizează, de fapt, un contrast tot de natură timbrală ;

— sunetul compus (timbrat), căruia i se pot adăuga sau suprima, după voie, un armonic sau altul ;

— sunetele de sinteză (contopite), comparabile celei de a treia culori rezultată din amestecul a două culori diferite ;

— sunetul alb sau spectrul sonor total, rezultînd din suprapunerea tuturor sunetelor (comparabil ca fenomen cu lumina zilei în care se cuprind toate culorile).

Timbrurile electronice se pot apoi mixa cu alte timbruri, astfel :

— cu vocile (cîntînd, fredonînd, vocalizînd, vorbind un text individual sau în cor) ;

— cu zgomotele din natură şi mediul înconjurător, ca : vuietul apelor, ciripitul păsărilor, circulaţia urbanistică etc. (cazul muzicii concrete) ;

— cu instrumentele convenţionale (tradiţionale) ;

— cu instrumentele electromecanice ;

Pe de altă parte, *muzica experimentală* se lansează şi ea cu şi mai multe inovaţii în toate domeniile, inclusiv în acela al timbrului sonor.

Depinde însă de măiestria compozitorului de a utiliza acest enorm caleidoscop de timbruri vocale şi instrumentale — ce poate răspunde oricărei imaginaţii şi fantezii — ca el să fie pus în slujba expresiei, a forţei emoţionale şi de convingere a operelor de artă.

În noianul atîtor inovaţii şi experimente cu care este confruntată muzica din zilele noastre, trăim impresia vremurilor de efervescenţă şi frămîntări comparabile cu acelea dinaintea apariţiei marilor sintetizatori de mijloace, cum au fost : Bach, Beethoven, Wagner sau Debussy ; de aceea, nutrim convingerea că, în cele din urmă, muzica va merge pe făgaşul de pe care să poată da noi dovezi de artă pusă mereu în slujba omului, a nobleţei şi frumuseţii lui morale şi spirituale.

Scanned with OKEN Scanner

Partea a VI-a

PRINCIPII TEORETICE COMPLEMENTARE

Scanned with OKEN Scanner

Cap. I

TRANSPOZIŢIA

Principii generale [1]

Transpoziţia este un procedeu tehnic constînd din *reproducerea neschimbată (fidelă) a unei piese muzicale din tonalitatea originală într-o tonalitate dorită, sau de pe o poziţie de înălţime pe altă poziţie de înălţime (în cazul pieselor modale şi a celor atonale).*

Ea este de două feluri : *scrisă* şi *la vedere (a prima vista)*

A. TRANSPOZIŢIA SCRISĂ

Transpoziţia scrisă este cea mai uşoară, întrucît se face în mod mecanic, copiindu-se în întregime piesa muzicală din tonalitatea originală în altă tonalitate, dar ea cere pierdere de timp.

După ce se stabilesc tonalitatea originală şi cea în care vom transpune, urmează operaţiunile :

— se scrie (imediat după cheie) armura noii tonalităţi ;

— se copiază apoi toate notele în noua tonalitate, păstrîndu-se exact mărimea intervalelor din textul melodic, armonic sau polifonic original.

De menţionat că în transpoziţia scrisă vocile îşi păstrează, fiecare, cheia avută în textul original — cheile deci nu se schimbă.

a) În cazul că în textul original *nu întîlnim alteraţii întîmplătoare (accidentale),* transpoziţia scrisă se efectuează deja prin noua armură şi prin deplasarea notelor în aceleaşi funcţiuni avute în vechea tonalitate. De exemplu :

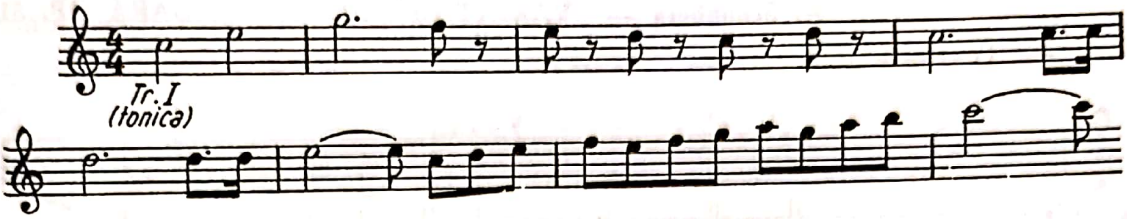
[1] Aplicarea transpoziţiei la citirea partiturilor cere un studiu special ; aici se expun doar principiile generale de transpunere.

© 2025. GRAFOART

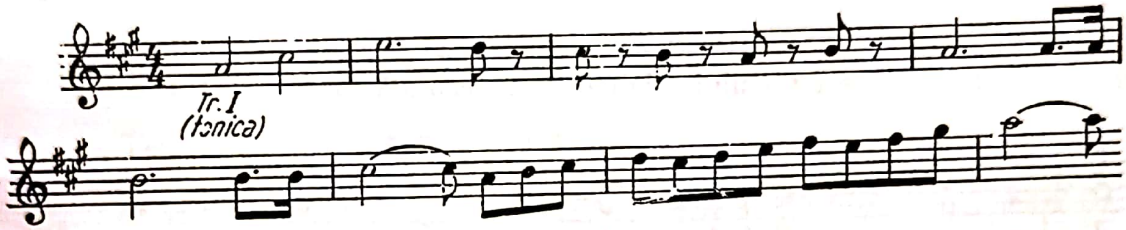
Scanned with OKEN Scanner

L. v. Beethoven — SIMFONIA A V-A

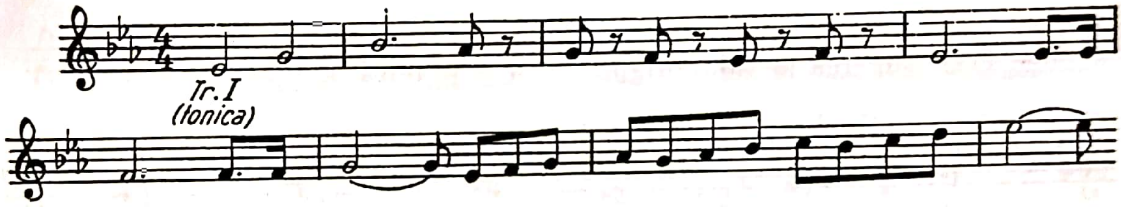
— Tonalitate originală : *Do major*



— Transpunere în tonalitatea *La major*



— Transpunere în tonalitatea *Mi bemol major*

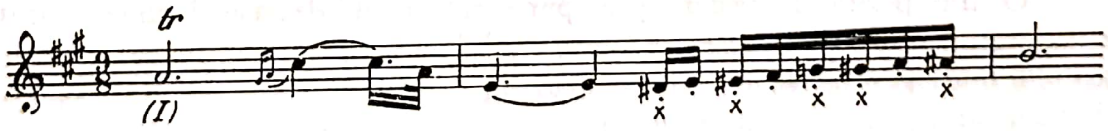


b) În cazul că *întîlnim alteraţii întîmplătoare (accidentale)*, acestea se înlocuiesc în aşa fel, încît să-şi păstreze efectul avut în textul original, după cum va rezulta din calculul mărimii intervalelor. De exemplu :

L. v. Beethoven — SONATA OP. 31 Nr. 1

— Tonalitate originală : *Do major*

— Transpunere în tonalitatea *La major*



— Transpunere în tonalitatea *Mi bemol major*

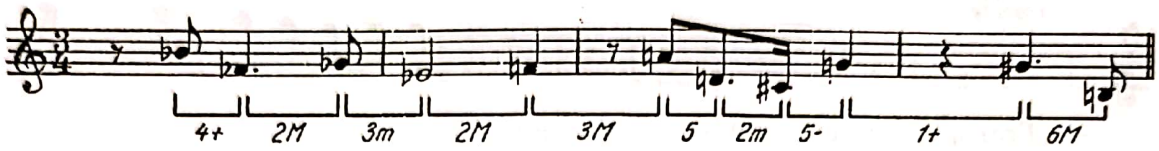
Transpoziţia scrisă pentru *lucrările atonale* ori cu *tonalitatea neprecisă* se efectuează prin calculul de intervale, prima notă sau primul acord

Scanned with OKEN Scanner

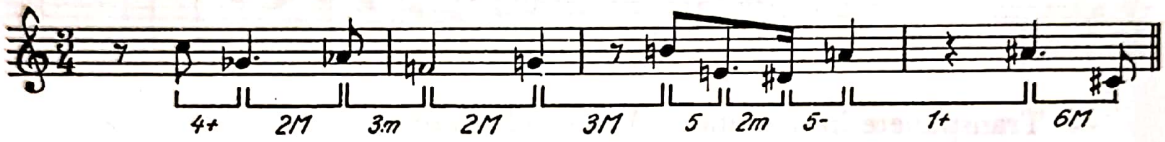
considerîndu-se puncte de plecare în transpunerea tuturor intervalelor melodice ale piesei spre noua poziţie de înălţime, ca în exemplul următor :

A. Schönberg — VARIAŢIUNI PENTRU VIOARĂ OP. 31

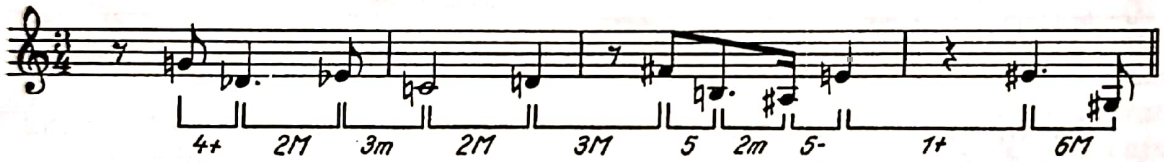
— Text original



— Transpunerea textului original cu o secundă mare mai sus



— Transpunerea textului original cu o terţă mică mai jos



B. TRANSPOZIŢIA LA VEDERE

Transpoziţia la vedere (a prima vista) se face citind direct piesa muzicală din tonalitatea originală în tonalitatea sau la înălţimea dorită. Ea este de două feluri :

— *transpoziţie la semiton cromatic* (suitor sau coborîtor) ;
— *transpoziţie la orice alt interval* (suitor sau coborîtor).

O transpoziţie la vedere presupune calcularea de mai înainte (mental) a tuturor schimbărilor necesare pentru obţinerea unei transpuneri corecte a textului muzical original.

1. *Transpoziţia la semiton cromatic*

Transpoziţia la un semiton cromatic suitor sau coborîtor — numită simplu şi *transpoziţie cromatică* — nu necesită schimbări de chei.

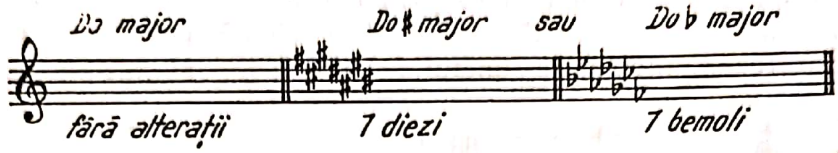
Transpunînd — spre exemplu — un text muzical din tonalitatea *Do major* în *Do diez major* sau în *Do bemol major*, ne folosim de aceleaşi chei existente în original.

© 2025. GRAFOART

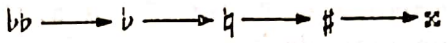
Scanned with OKEN Scanner

Operaţiunile ce se efectuează în transpoziţia cromatică

a) Se înlocuieşte (mental) vechea armură cu cea nouă, reprezentînd tonalitatea în care vrem să transpunem :

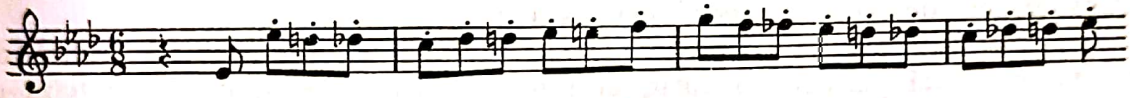


b) Dacă se transpune *la un semiton cromatic suitor,* toate alteraţiile accidentale întîlnite în text se vor *urca,* astfel :

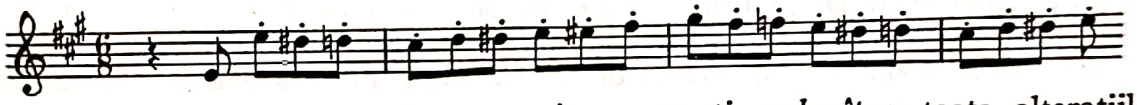


G. Verdi — BAL MASCAT

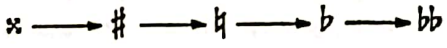
— Text original : *La bemol major*



— Transpunere în *La major*



c) Dacă se transpune la *un semiton cromatic coborîtor,* toate alteraţiile accidentale întîlnite în text se vor *coborî,* astfel :



N. A. Rimski-Korsakov — COCOŞUL DE AUR

— Text original : *La major*

— Transpunere în *La bemol major*

2. Transpoziţia la alte intervale decît semitonul cromatic

Cea mai obişnuită dintre transpoziţiile *a prima vista,* folosindu-se mult în practică, este transpoziţia la alte intervale decît semitonul cromatic. Ea comportă schimbarea cheilor utilizate în textul muzical original şi, în mod implicit, dexteritatea de a citi partitura în orice cheie : *sol* II, *do* I, II, III, IV, *fa* III, IV.

Operaţiunile ce se efectuează, înainte de a trece la transpoziţia propriu-zisă, sînt :

a) Se stabileşte tonalitatea originală în care este scrisă piesa, precum şi tonalitatea în care vrem să transpunem, cu armurile respective.

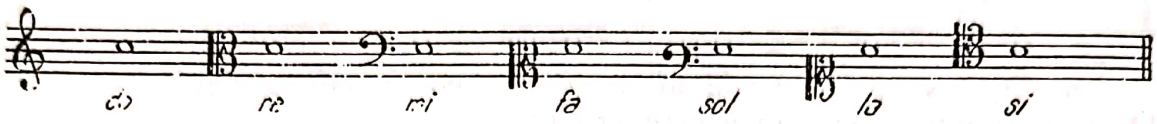
b) Se substituie, mental, cheia textului original cu aceea care ne dă transpoziţia dorită şi i se afectează armura cea nouă.

Scanned with OKEN Scanner

c) Se precizează, de mai înainte, în faţa căror note alteraţiile accidentale se vor schimba, şi în ce mod.

Primele două operaţiuni sînt îndeobşte cunoscute, fiind tratate deja la capitolul despre „chei" şi „tonalitate".

Reamintim numai principiul că prin folosirea cheilor un sunet oarecare — fără a-i schimba locul pe portativ — poate să devină, pe rînd, orice treaptă din scara muzicală (exemplificare cu sunetul *do*) :



Datorită acestui principiu, deducem că, cu ajutorul cheilor, putem citi o partitură în oricare altă tonalitate decît cea originală.

Ultima operaţiune — adică aceea de a stabili mai dinainte în faţa căror note vor fi modificate alteraţiile accidentale — constituie punctul delicat al transpoziţiei ; de aceea, comportă explicaţii în plus.

Tonalităţile trebuie văzute în ordinea succesiunii lor naturale, adică din cvintă în cvintă perfectă, întrucît, prin transpunere, sunetele ce diferenţiază tonalitatea originală de cea nouă sînt afectate în aceeaşi ordine (din cvintă în cvintă perfectă). Drept urmare, trecerea de la o tonalitate la alta se măsoară în număr de cvinte : de la cea gravă spre cea acută, în cazul că se face o *transpoziţie ascendentă*, şi invers : de la cea acută spre cea gravă, în cazul că se face o *transpoziţie descendentă*.

Spre exemplu, o transpunere de la tonalitatea *Do major* la tonalitatea *Fa diez major* se traduce în *6 cvinte ascendente ;* o transpunere de la tonalitatea *Re major* la tonalitatea *Mi bemol major* se traduce în *5 cvinte descendente* etc.

Pentru aflarea diferenţei de cvinte dintre două tonalităţi se procedează prin *scăderi* şi *adunări* de armuri.

a) Se operează *prin scăderi* în cazul că armurile celor două tonalităţi sînt omogene (diezi — diezi sau bemoli — bemoli), ca în exemplele următoare :

— de la *Sol major* (1 diez) la *Mi major* (4 diezi) = 3 cvinte ascendente (4 — 1 = 3)

— de la *Si major* (5 diezi) la *Re major* (2 diezi) = 3 cvinte descendente (5 — 2 = 3)

— de la *Fa major* (1 bemol) la *Re bemol major* (5 bemoli) = 4 cvinte descendente (5 — 1 = 4)

— de la *Sol bemol major* (6 bemoli) la *Si bemol major* (2 bemoli) = 4 cvinte ascendente (6 — 2 = 4).

b) Se operează *prin adunări* în cazul că armurile celor două tonalităţi sînt eterogene (bemoli + diezi sau diezi + bemoli), ca în exemplele următoare :

— de la *Si bemol major* (2 bemoli) la *La major* (3 diezi) = 5 cvinte ascendente (2 + 3 = 5)

— de la *Fa diez major* (6 diezi) la *Re bemol major* (5 bemoli) = 11 cvinte descendente (6 + 5 = 11).

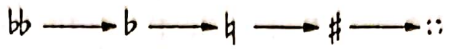
Cunoscînd diferenţa de cvinte dintre tonalitatea originală şi cea în care transpunem, putem afla cu precizie notele în faţa cărora alteraţiile se vor schimba.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Înainte de a demonstra concret acest lucru, mai trebuie însă menţionat că alteraţiile accidentale suferă în transpoziţie patru modificări posibile :

— urcare simplă (cu 1 semiton cromatic)



— coborîre simplă (cu 1 semiton cromatic)

— urcare dublă (cu 1 ton cromatic)

— coborîre dublă (cu 1 ton cromatic)

Principiul urcării şi coborîrii simple a alteraţiilor accidentale (primele două situaţii) operează în cazul că între tonalităţi există o diferenţă ce nu trece peste 7 cvinte (ascendente sau descendente).

Principiul urcării şi coborîrii duble a alteraţiilor accidentale (ultimele două situaţii) operează în cazul că între tonalităţi există o diferenţă mai mare de 7 cvinte (ascendente sau descendente).

Cu elementele mai sus expuse putem trece la înţelegerea celei de-a treia operaţiuni, adică la stabilirea de mai înainte în faţa căror note vor fi modificate alteraţiile accidentale şi care dintre ele vor rămîne neschimbate.

În acest sens, se pot emite următoarele reguli :

a) În cazul că efectuăm o *transpoziţie ascendentă* pe linia cvintelor, după cum ne vom găsi la o diferenţă de 1, 2, 3, 4 etc. cvinte ascendente între tonalitatea originală şi cea în care transpunem, vom considera tot atîtea *note* din ordinea *fa — do — sol — re — la — mi — si* (ordinea naturală ascendentă) în faţa cărora alteraţiile accidentale se vor modifica *suitor* (după principiul simplei sau dublei urcări descrise mai înainte).

Diferenţa de cvinte deci (1, 2, 3, 4 etc.) se înlocuieşte prin nume de note luate din ordinea naturală ascendentă (*fa, do, sol, re* etc.), şi numai în faţa acestora alteraţiile accidentale se vor modifica. Celelalte alteraţii accidentale rămîn neschimbate.

Dacă efectuăm — spre exemplu — o transpoziţie din tonalitatea *Si bemol major* în tonalitatea *Re major* (diferenţă : *4 cvinte ascendente),* alteraţiile accidentale întîlnite în faţa notelor *fa, do, sol, re* vor fi modificate *suitor* ; restul, adică cele aflate în faţa notelor *la, mi, si,* rămîn neschimbate.

b) În cazul că efectuăm o *transpoziţie descendentă* pe linia cvintelor, calculul se face invers — adică, după cum ne vom afla la o distanţă de 1, 2, 3, 4 etc. cvinte *descendente* între tonalitatea originală şi cea în care transpunem, vom considera tot atîtea note din ordinea *si — mi — la — re — sol — do — fa* (ordinea naturală descendentă) în faţa cărora alteraţiile accidentale se vor modifica *coborîtor* (după principiul simplei sau dublei coborîri descris mai înainte).

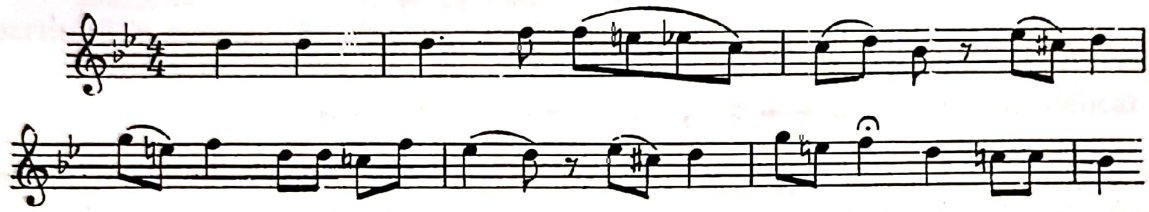
Diferenţa de cvinte deci (1, 2, 3, 4 etc.) se înlocuieşte prin nume de note luate din ordinea naturală *descendentă* (*si, mi, la, re* etc.), şi numai în

fața acestora alterațiile accidentale se vor modifica. Celelalte alterații accidentale rămîn neschimbate.

Dacă efectuăm — spre exemplu — o transpoziție din tonalitatea *La major* în tonalitatea *Fa major* (diferență : *4 cvinte descendente*), alterațiile accidentale întîlnite în fața notelor *si, mi, la re* vor fi modificate coborîtor ; restul, adică cele aflate în fața notelor *sol, do, fa,* rămîn neschimbate.

Cîteva exemple practice de transpoziție la vedere

Text original **W. A. Mozart — RĂPIREA DIN SERAI**



Transpunerea textului cu o *terță mare mai sus,* sau cu o *sextă mică* mai jos :

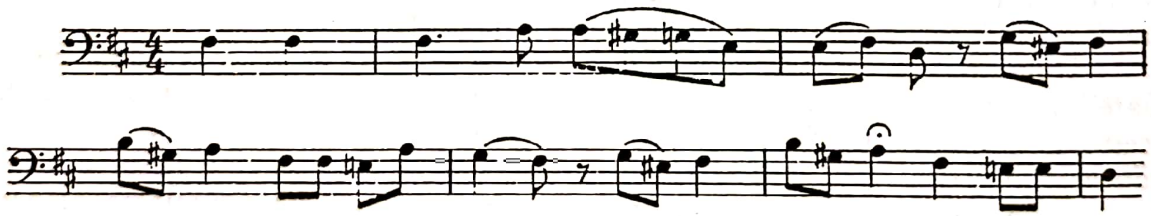
— Tonalitatea originală : *Si bemol major* (armură, 2 bemoli)

— Tonalitate nouă : *Re major* (armură, 2 diezi)

— Cheia ce o vom folosi : *fa* IV (bas)

— Diferența de cvinte dintre vechea și noua tonalitate : *4 cvinte ascendente,* ceea ce înseamnă că alterațiile accidentale întîlnite în fața notelor *fa, do, sol, re* se vor modifica *suitor* (cu un semiton cromatic), iar restul alterațiilor accidentale, adică cele aflate în fața notelor *la, mi, si,* vor rămîne neschimbate.

Text transpus



Transpunerea textului cu o *terță mare* mai jos, sau cu o *sextă mică* mai sus (ca intonație) :

— Tonalitate originală : *Si bemol major* (armură, 2 bemoli)

— Tonalitate nouă : *Sol bemol major* (armură, 6 bemoli)

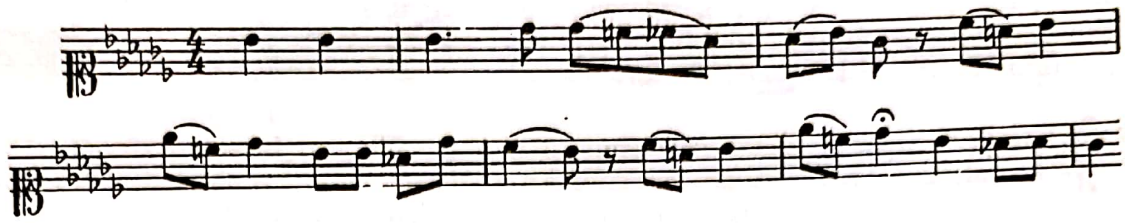
— Cheia ce o vom folosi : *do* I (sopran)

— Diferența de cvinte dintre vechea și noua tonalitate, *4 cvinte descendente,* ceea ce înseamnă că alterațiile accidentale întîlnite în fața notelor *si, mi, la, re* se vor schimba *coborîtor* (cu 1 semiton cromatic), iar restul alterațiilor accidentale, adică cele aflate în fața notelor *sol, do, fa,* vor rămîne neschimbate.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Text transpus



C. CAZURI SPECIALE ÎN TRANSPOZIŢIE

1. Transpoziţia la tonalităţi aflate la o diferenţă mai mare de 7 cvinte

În transpoziţia la tonalităţi ce depăşesc 7 cvinte diferenţă, se aplică aceleaşi reguli descrise mai înainte, cu deosebirea că alteraţiile accidentale — pentru notele ce trec peste 7 cvinte diferenţă — se modifică după principiul dublei urcări sau coborîri.

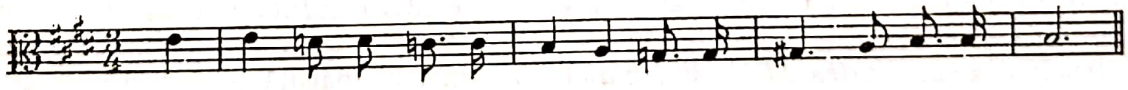
Să transpunem — spre exemplu — melodia de mai jos cu o *secundă mărită ascendentă,* sau cu o *septimă micşorată* descendentă :

G. Fauré — LA BONNE CHANSON

Text original

— Tonalitate originală : *Re bemol major* (armură, 5 bemoli)
— Tonalitate nouă : *Mi major* (armură, 4 diezi)
— Cheia ce o vom folosi : *do* III (alto)
— Diferenţa de cvinte dintre vechea şi noua tonalitate : *9 cvinte ascendente,* ceea ce înseamnă că toate alteraţiile accidentale se vor modifica o dată suitor cu 1 semiton cromatic (după principiul simplei urcări) şi încă o dată în faţa sunetelor *fa* şi *do* ce reprezintă depăşirea celor 7 cvinte, cărora li se aplică principiul dublei urcări a alteraţiilor.

Text transpus



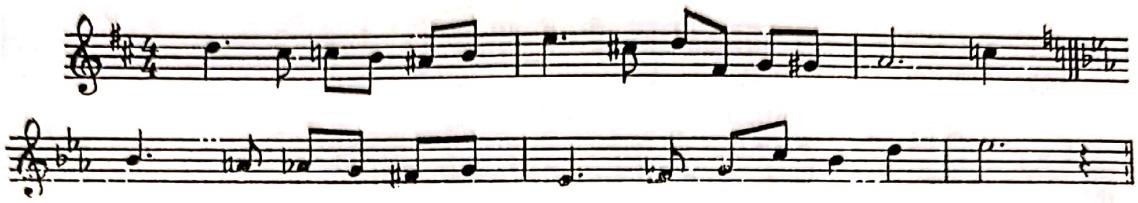
2. Transpoziţia în cazul schimbării armurii pe parcurs

Dacă pe parcurs se schimbă armura unei piese muzicale, regulile de transpoziţie stabilite la armura iniţială rămîn valabile şi la armura nouă, atît în ceea ce priveşte cheia folosită, cît şi numărul alteraţiilor accidentale ce sînt supuse schimbării. Se cere numai ca la fiecare schimbare de armură să ţinem seama şi de alteraţiile *constitutive* noi.

Să transpunem — spre exemplu — melodia de mai jos în tonalităţi aflate la mai puţin de şapte cvinte diferenţă.

Scanned with OKEN Scanner

Tex original



Transpunerea textului cu o *terță mare* mai sus, sau cu o *sextă mică* mai jos :

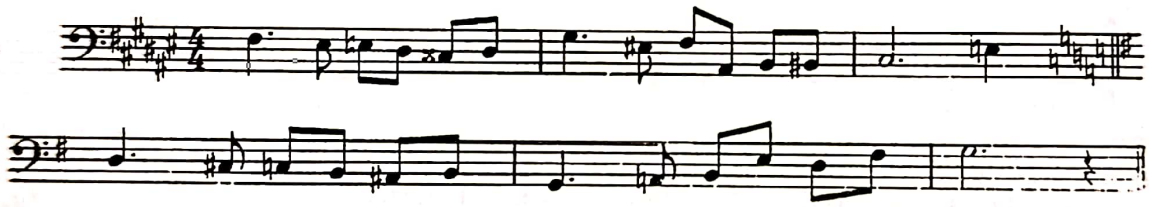
— Tonalitate originală (se ia numai prima tonalitate) : *Re major* (armură, 2 diezi)

Tonalitate nouă : *Fa diez major* (armură, 6 diezi)

— Cheia ce o vom folosi : *fa* IV (bas)

— Diferența de cvinte dintre vechea și noua tonalitate : *4 cvinte ascendente,* de unde deducem că alterațiile accidentale aflate în fața notelor *fa, do, sol, re* se vor modifica suitor (cu 1 semiton cromatic) chiar și după ce se schimbă armura, întrucît din tonalitatea *Mi bemol major* (3 bemoli), apărută pe parcurs, se trece în tonalitatea *Sol major* (1 diez), deci se face o transpoziție tot la *4 cvinte ascendente,* cheia păstrîndu-se aceeași (*fa* IV).

Text transpus



Transpunerea textului original cu o *secundă mare* mai jos, sau cu o *septimă mică* mai sus :

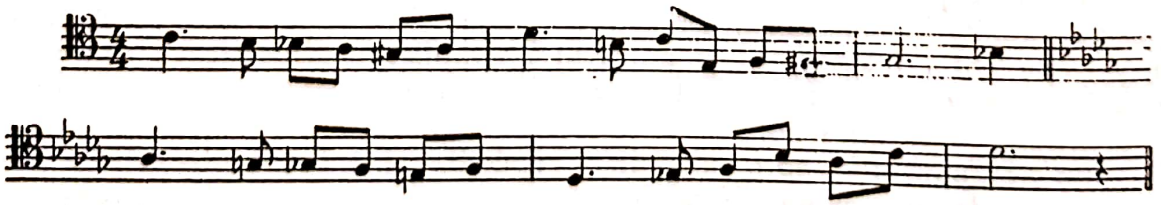
— Tonalitate originală (se ia numai prima tonalitate) : *Re major* (armură, 2 diezi)

— Tonalitate nouă : *Do major* (armură, fără alterații)

— Cheia ce o vom folosi : *do* IV (tenor)

— Diferența de cvinte dintre vechea și noua tonalitate : *2 cvinte descendente,* de unde deducem că alterațiile accidentale aflate în fața notelor *si, mi* se vor modifica *coborîtor* (cu 1 semiton cromatic), chiar și după ce se schimbă armura, întrucît din tonalitatea *Mi bemol major* (3 bemoli), apărută pe parcurs, se trece în tonalitatea *Re bemol major* (5 bemoli), deci se face o transpoziție tot la *2 cvinte descendente,* cheia păstrîndu-se aceeași (*do* IV).

Text transpus



© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

După aceleaşi reguli şi principii descrise pînă acum se face şi transpoziţia în lucrările scrise pe bază modală, cu deosebirea că, în calcul, pentru aflarea diferenţei de cvinte, se pleacă de la *armura modului iniţial* şi *armura modului în care se face transpoziţia,* ceea ce presupune ca la cheie, în textul original, să fie înscrisă armura respectivă.

Dacă în textul original nu este trecută armura — situaţie întîlnită adesea în lucrările modale —, transpoziţia se va face după regulile de la paragraful următor, socotindu-se text fără armură şi tratat ca atare.

3. Transpoziţia în lucrările atonale, în cele cu tonalitatea fluctuantă (neprecizată) şi în cele care n-au înscrisă la cheie armura

În cazurile în care piesele sînt atonale sau tonalitatea nu este clară, ori n-au trecută armura, transpoziţia se face pornindu-se ipotetic ca de la tonalitatea *Do major* spre tonalitatea reprezentată de intervalul la care se transpune.

În consecinţă, operaţiunile de transpunere urmează aceleaşi reguli ca în transpoziţia tonală. De exemplu :

Alban Berg — VIER STÜCKE FÜR KLARINETTE UND KLAVIER OP. 5

Text original

Cu autorizaţia acordată de UNIVERSAL EDITION A. G. Wien.

Transpunerea textului cu o *terţă mică* mai jos, sau cu o *sextă mare* mai sus :

— Tonalitate originală : se presupune *Do major* (armură, fără alteraţii)
— Tonalitate nouă : *La major* (armură, 3 diezi)
— Cheia ce o vom folosi : *do* I (sopran)
— Diferenţa dintre cele două tonalităţi fiind de *3 cvinte ascendente,* deducem că alteraţiile accidentale aflate în faţa notelor *fa, do, sol* se vor modifica *suitor* (cu 1 semiton cromatic), iar restul rămîn neschimbate :

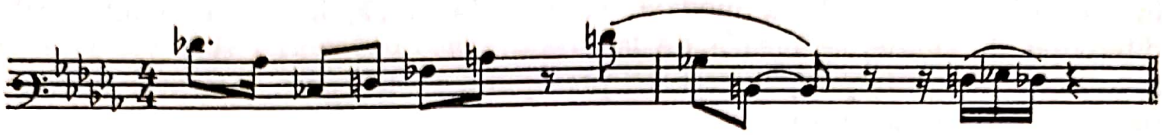
Text transpus

Transpunerea textului original cu o *cvartă mărită* mai jos, sau cu o *cvintă micşorată* mai sus :

— Tonalitate originală : se presupune *Do major* (armură, fără alteraţii)
— Tonalitate nouă : *Sol bemol major* (armură, 6 bemoli)
— Cheia ce o vom folosi : *fa* III (bariton)
— Diferenţa dintre cele două tonalităţi fiind de *6 cvinte descendente,* deducem că alteraţiile accidentale aflate în faţa notelor *si, mi, la, re, sol, do* se vor modifica *coborîtor* (cu un semiton cromatic), iar restul rămîn neschimbate, adică cele aflate în faţa notei *fa* .

Scanned with OKEN Scanner

Text transpus



D. APLICAREA TRANSPOZIŢIEI ÎN PRACTICA MUZICALĂ

Tehnica transpoziţiei serveşte mai multor scopuri practice.

a) *Scrierea partiturii la instrumentele transpozitorii,* care, din cauza construcţiei, emit alte sunete decît cele notate în partitură.

Cîteva exemple :

— cornul în *fa* emite toate sunetele mai jos cu o cvintă perfectă (scris *do* = efect *fa*) ;

— clarinetul în *la* emite toate sunetele mai jos cu o terţă mică (scris *do* = efect *la*) ;

— trompeta în *si bemol* emite toate sunetele mai jos cu o secundă mare (scris *do* = efect *si bemol).*

Drept urmare, pentru obţinerea efectului sonor corespunzător, notarea lor în partitură se va face în tonalităţile sau la înălţimea cerută de intervalul la care transpune instrumentul respectiv, adică :

— la o cvintă perfectă ascendentă pentru cornul în *fa* ;

— la o terţă mică ascendentă pentru clarinetul în *la* ;

— la o secundă mare ascendentă pentru trompeta în *si bemol.*

b) *Citirea partiturii* la instrumentele transpozitorii, aşa cum a fost descrisă, pe larg, mai înainte.

c) *Adaptarea unei piese muzicale* pentru o altă voce sau alt instrument, mai acute sau mai grave decît cele pentru care a fost scrisă în original. De exemplu, o partitură scrisă pentru *tenor* să poată fi cîntată şi de *bariton* sau o piesă solo pentru *violoncel* să poată fi interpretată la *violă* etc.

d) *Citirea unei partituri care foloseşte tonalităţi cu multe alteraţii constitutive,* prin înlocuirea cu tonalităţi avînd mai puţine alteraţii constitutive. De exemplu, o partitură scrisă în tonalitatea *Sol bemol major* se citeşte în tonalitatea *Sol major* (transpoziţie cromatică) [1].

e) *În muzica serială,* procedeul este utilizat drept *travaliu componistic,* o serie — cu cele patru ipostaze (seria de bază, răsturnarea, racul, răsturnarea racului) — putînd fi transpusă pe toate cele 12 înălţimi (trepte) ale scării cromatice — înlocuind deci modulaţia clasică din lucrările pe bază tonală.

[1] Este vorba numai de o citire la propriu, căci în execuţie trebuie să se respecte tonalitatea originală.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

NOTE MELODICE STRĂINE DE ACORD[1]

În realizarea armonică a unei piese muzicale se disting două feluri de note :

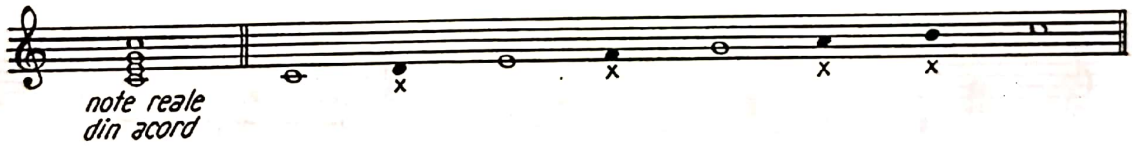
— *note reale,* care determină structura unui acord ;

— *note melodice,* străine de acordul respectiv, suprapunîndu-se peste cele reale şi avînd rolul de a face legătura melodică între diferitele note reale ale acordurilor.

Din categoria notelor melodice fac parte : *notele de pasaj, broderiile, întîrzierile, apogiaturile, anticipaţiile, échappée-urile.*

1. Notele de pasaj

Notele melodice care fac trecerea treptată — ascendentă — *dintre două note reale din acord se numesc note de pasaj :*



Ele se întrebuinţează pe timpii slabi sau pe fracţiunile slabe ale timpilor.

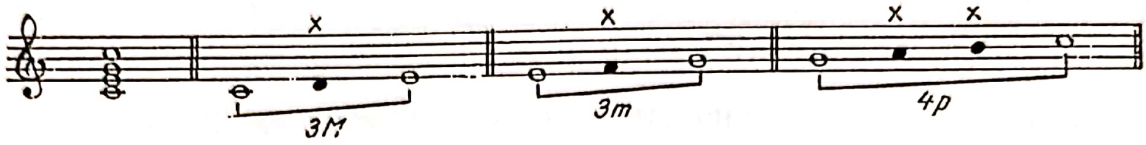
Notele de pasaj sînt de două feluri : *diatonice* şi *cromatice.*

Notele de pasaj diatonice sînt alcătuite din elemente diatonice care se introduc între notele reale din acord :

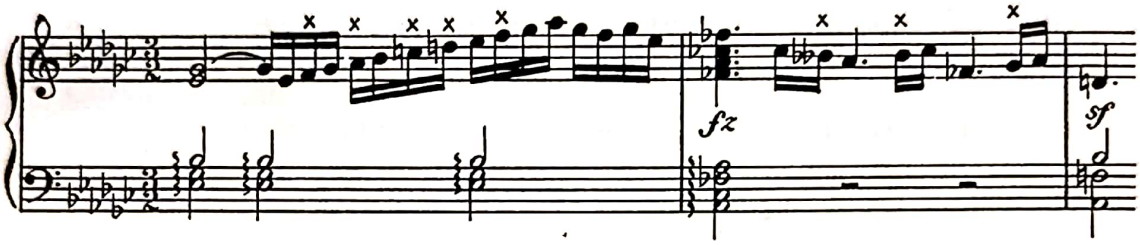
[1] Capitol extras din lucrarea *Tratat de teorie a muzicii* de V. Giuleanu şi V. Iuşceanu. Bucureşti, Ed. muzicală, 1963, vol. II.

Scanned with OKEN Scanner

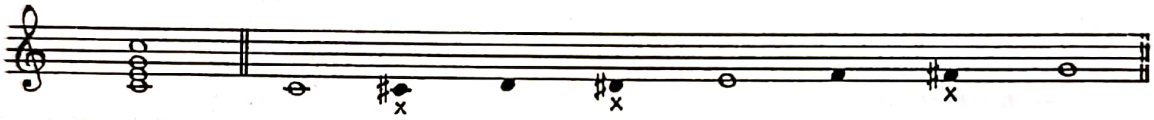
Între două note reale din acord ce se află la interval de terţă putem introduce o singură notă de pasaj diatonică, iar între două note ce sînt la interval de cvartă pot fi introduse două note de pasaj diatonice :



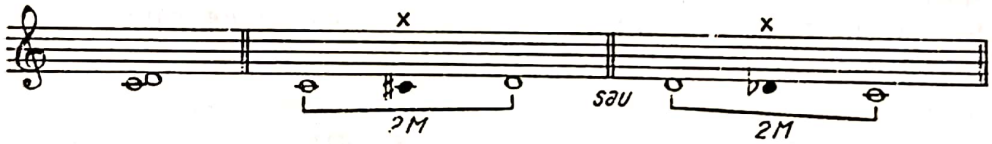
J. S. Bach — PRELUDIUL NR. 8



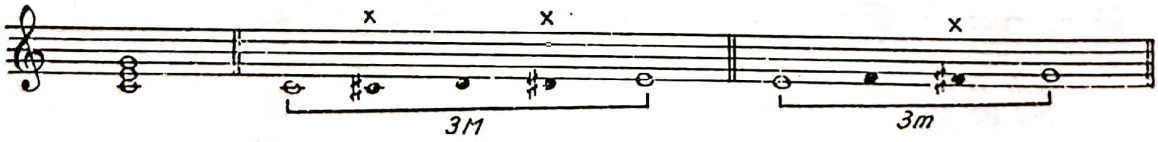
Notele de pasaj cromatice sînt alcătuite din elemente cromatice care se introduc între notele reale din acord şi notele de pasaj diatonice :



Între două note reale din acord, ce sînt la interval de secundă mare, putem introduce o singură notă de pasaj cromatică :



Între două note reale din acord ce sînt la interval de terţă mare, putem introduce o notă de pasaj diatonică şi două note de pasaj cromatice ; iar între două note reale aflate la interval de terţă mică, putem introduce o notă de pasaj diatonică şi o notă de pasaj cromatică :



Între două note reale din acord ce sînt la interval de cvartă perfectă, putem introduce două note de pasaj diatonice şi două cromatice :

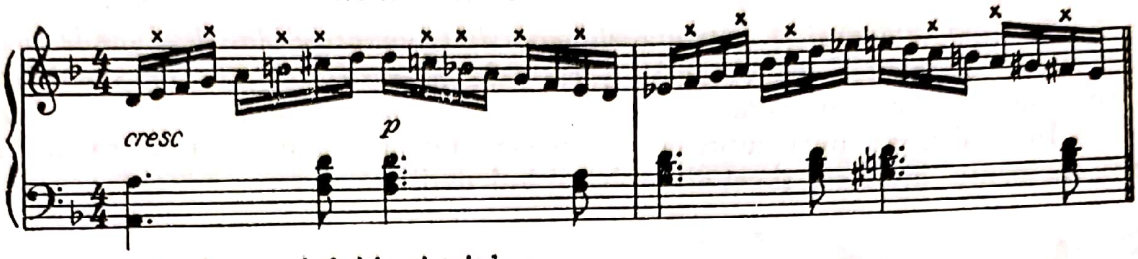
Notele de pasaj diatonice şi cromatice pot fi atît la o singură voce — în care caz se numesc *simple* — cît şi la două şi trei voci deodată — în care caz se numesc *duble* şi *triple*.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

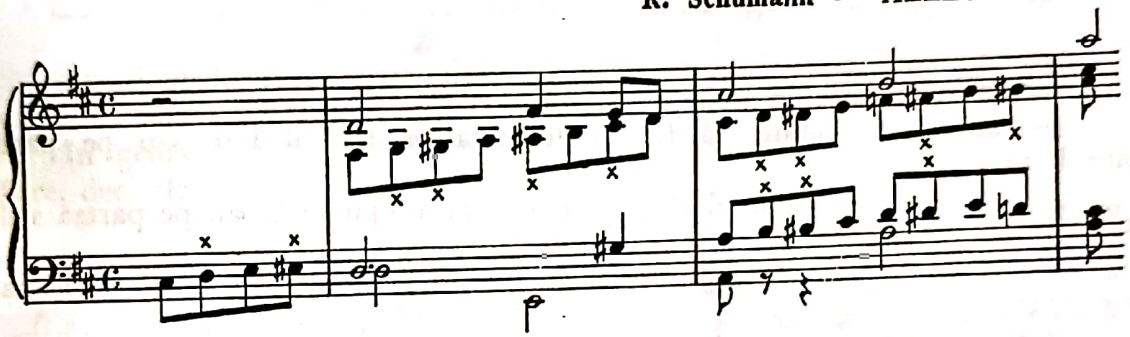
— note de pasaj simple :

W. A. Mozart — UVERTURA LA OPERA „DON JUAN"



— note de pasaj duble şi triple :

R. Schumann — ALLEGRO OP. 8

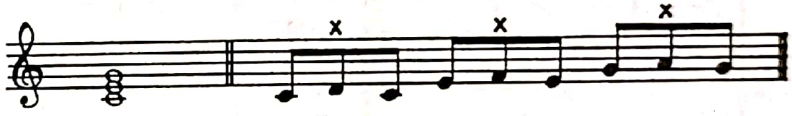


2. Broderiile (note de schimb)

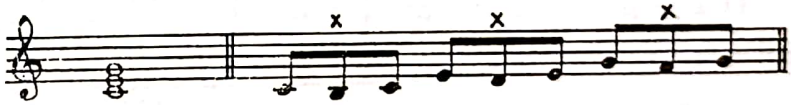
Broderia este o notă melodică ce urmează unei note reale din acord la treaptă superioară sau inferioară — revenind apoi la aceeaşi notă.

Dacă se formează cu treapta vecină superioară notei reale, broderia se numeşte *superioară,* iar dacă se formează cu treapta vecină inferioară, broderia se numeşte *inferioară :*

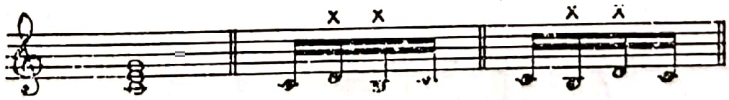
— broderii superioare



— broderii inferioare

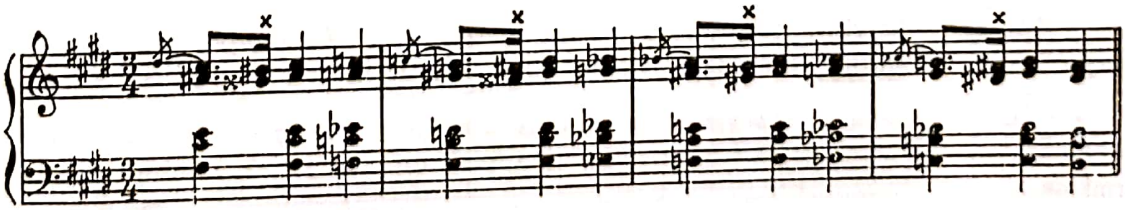


Uneori se foloseşte şi *broderia dublă* (superioară şi inferioară) :



Ca şi notele de pasaj, broderiile se întrebuinţează pe timpii slabi sau pe părţile slabe de timpi, putînd apărea concomitent şi la mai multe voci :

Fr. Chopin — MAZURCA ÎN DO DIEZ MINOR OP. 30 Nr. 4

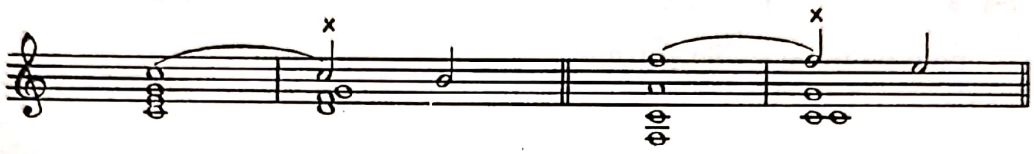


Scanned with OKEN Scanner

3. Întîrzierile

Se numesc întîrzieri notele prelungite dintr-un acord în altul, unde acestea devin disonante, rezolvîndu-se apoi, prin mişcare treptată, pe sunetele a căror apariţie a fost întîrziată.

În realizarea unei întîrzieri distingem trei momente : pregătirea întîrzierii, momentul întîrzierii şi cel al rezolvării întîrzierii :



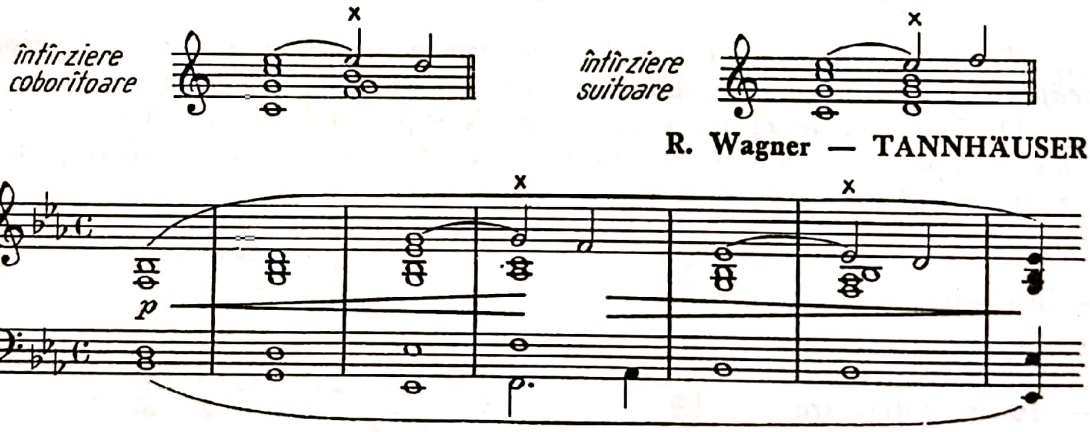
La întîrzieri, este necesar să observăm următoarele :

— disonanţa trebuie să fie întotdeauna pe timpul tare sau pe partea tare de timp ;

— rezolvarea disonanţei să se efectueze pe timpul slab sau pe partea slabă de timp.

Din punct de vedere al direcţiei de rezolvare, întîrzierile pot fi coborîtoare şi suitoare.

Cele coborîtoare se utilizează la secundă mare sau mică faţă de sunetul în care se rezolvă, iar cele suitoare, de obicei, la secundă mică :



Întîrzierile pot fi la o voce sau la două şi trei concomitent, formîndu-se astfel acorduri întregi întîrziate :

4. Apogiaturile

Apogiaturile sînt note melodice care apar ca disonanţe nepregătite pe timpii tari, înlocuind temporar notele din acord în care apoi se rezolvă.[1]

[1] În limba italiană, *appoggiare* = a apăsa, a sprijini, a rezema. În execuţie, acordul cu apogiatură se accentuează (apogiază), fiind disonanţă ce se va rezolva în acordul următor.

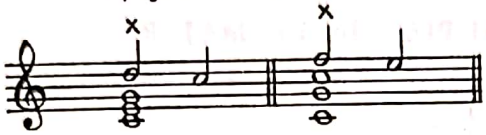
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Faţă de notele din acord pe care le înlocuiesc, ele pot fi *superioare* şi *inferioare*.

Apogiaturile superioare se formează la interval de secundă mare sau mică faţă de nota din acord, iar *apogiaturile inferioare* se formează de obicei la interval de secundă mică :

Apogiaturi superioare

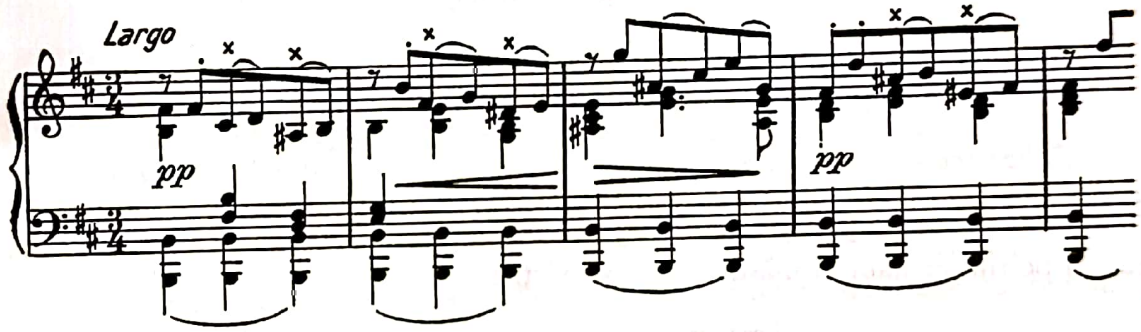


Apogiaturi inferioare

Apogiaturile (superioare şi inferioare) pot fi la una, două şi trei voci, putîndu-se forma acorduri cu mai multe apogiaturi.

În general, apogiaturile sînt supuse regulilor întîrzierilor, afară de pregătire, deci ele sînt întîrzieri nepregătite :

J. S. Bach — MESSA ÎN SI MINOR



5. Anticipaţiile

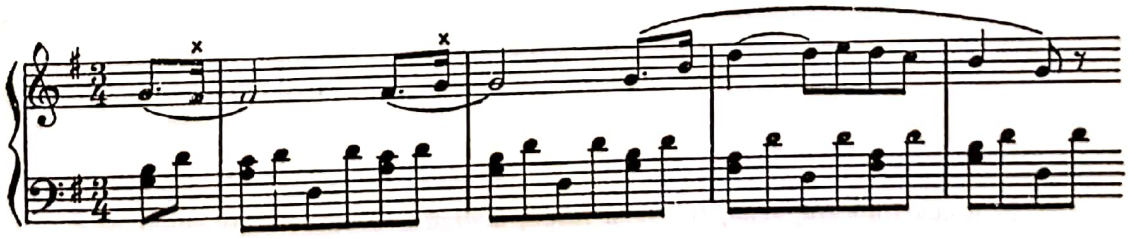
Anticipaţiile sînt notele melodice care anunţă apariţia lor ca note reale în acordul următor.

Ele apar, de obicei, pe timpii slabi ai măsurii şi sînt de durată scurtă.

Anticipaţiile pot fi *directe* şi *indirecte*.

Anticipaţia directă se repetă la aceeaşi voce, rezolvîndu-se deci pe nota pe care a anunţat-o :

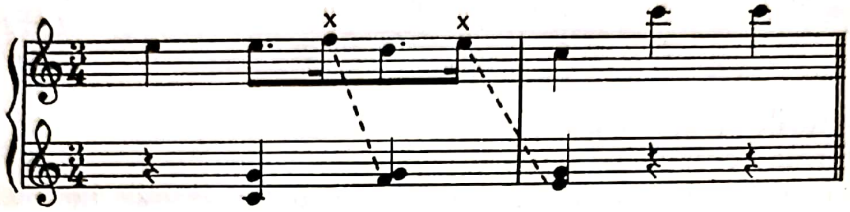
L. v. Beethoven — SONATA PENTRU PIAN Nr. 20



Scanned with OKEN Scanner

Anticipația indirectă se rezolvă (prin repetare) în acordul următor la altă voce, nu la vocea care a anunțat-o :

J. Haydn — SONATA PENTRU PIAN ÎN DO MAJOR

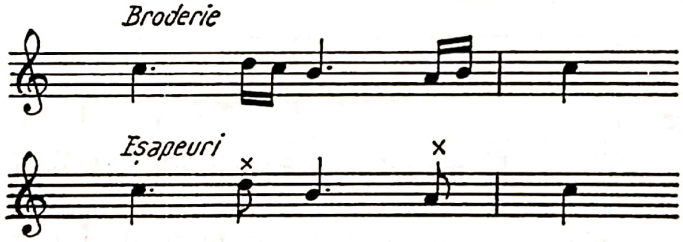


Ca și celelalte note melodice, anticipația poate fi la o singură voce sau la mai multe, obținîndu-se acorduri întregi de anticipație.

6. Êchappée-urile

Échappée-urile sînt note melodice (străine de acorduri) *de durată scurtă care nu se rezolvă obișnuit în acordul următor* (se sustrag rezolvării normale) [1].

Ele se aseamănă în multe cazuri cu broderiile incomplete, și se găsesc numai pe timpii slabi ai măsurii, sau pe părțile slabe de timpi :



[1] În limba franceză, *échapper* = a scăpa, a fugi, a evada.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Cap. III

NOTE MELODICE ORNAMENTALE [1]

Se numesc *note ornamentale* sau — pe scurt — *ornamente* acele note şi formule melodice auxiliare ce se adaugă liniei melodice de bază cu scopul de a o împodobi, înfrumuseţa.[2]

Ele s-au definitivat în muzica cultă încă din secolele XVII şi XVIII, cînd au cunoscut o întrebuinţare largă. Utilizate iniţial cu scopul de a împlini durata scurtă a sunetelor produse de clavecin, ornamentele au căpătat, cu timpul, prin întrebuinţarea lor cu măiestrie, un rol expresiv bine precizat în melodie, integrîndu-se în gîndirea muzicală, aşa cum se întîlnesc la marii maeştri ai secolului XIX (Chopin, Liszt, Wagner şi alţii). Astăzi se folosesc mai mult în literatura instrumentală, şi mai puţin în literatura pentru voci, cărora le sînt accesibile numai unele dintre ornamente.

În practica muzicală se întîlnesc următoarele forme stabile de ornamente : *apogiatura, mordentul, grupetul, trilul, arpeggiato, glissando, portamento, fioritura.*

Reguli generale de interpretare a ornamentelor

— Ornamentul îşi ia durata necesară execuţiei sale din valoarea notei reale de care este ataşat ;

— În ceea ce priveşte intonaţia, notele care formează ornamentul sînt supuse efectului armurii ;

[1] Capitol extras din lucrarea *Tratat de teorie a muzicii* de V. Giuleanu şi V. Iuşceanu. Bucureşti, Ed. muzicală, 1963, vol. II.

[2] În limba latină *orno* = a împodobi.

Scanned with OKEN Scanner

— Alteraţiile puse deasupra sau dedesubtul semnelor de ornamentaţie notate stenografic privesc sunetele auxiliare — superioare sau inferioare — şi nu pe cele reale.

— Nota finală a oricărui ornament trebuie să fie totdeauna sunetul real al melodiei.

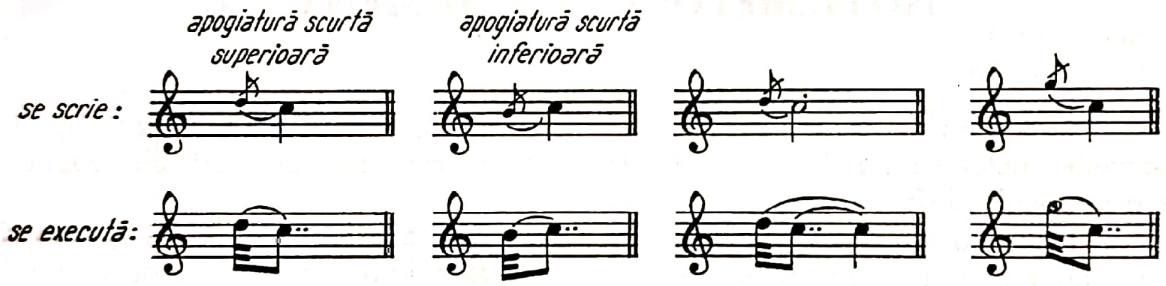
1. Apogiatura ornamentală [1]

Ornamentul melodic format din una sau mai multe note ce se scriu cu caractere mai mici decît cele obişnuite, pe lîngă una din notele reale ale melodiei, poartă numele de apogiatură. Ea este de două feluri : *scurtă* şi *lungă.*

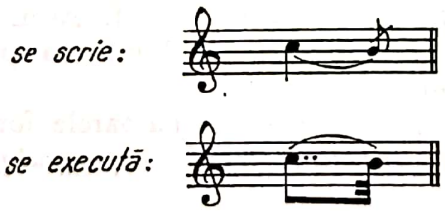
a) *Apogiatura scurtă* se aşează înaintea unei note prncipale a melodiei şi, după numărul sunetelor care o alcătuiesc, poate fi : *simplă, dublă, triplă* şi *multiplă.*

Apogiatura simplă este alcătuită dintr-un singur sunet, notîndu-se cu caractere mici printr-o valoare de optime tăiată de o bară oblică şi unită prin *legato* cu nota pe care o ornează.

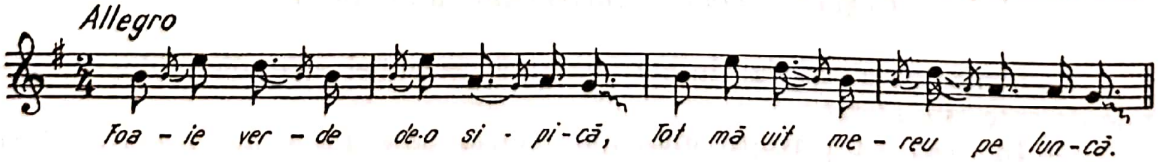
Ea este de obicei o notă vecină superioară sau inferioară faţă de nota reală a melodiei, dar poate fi oricare alta. În toate cazurile, apogiatura scurtă simplă se execută cît se poate de repede :



Cîteodată, mai ales în muzica populară, se întîlneşte şi apogiatura scurtă *posterioară* sau *apendiculară* :



TOT MĂ UIT MEREU PE LUNCĂ — Din colecţia „Cîntece populare noi"



*

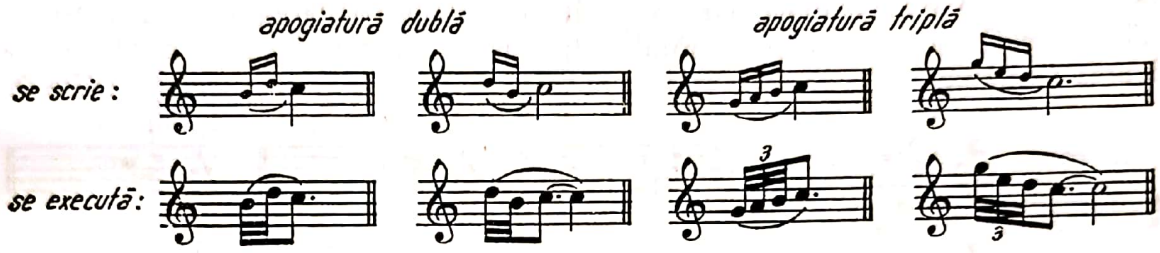
[1] Se numeşte apogiatură ornamentală pentru a o deosebi de cealaltă apogiatură, din cadrul notelor melodice străine de acord.

© 2025. GRAFOART

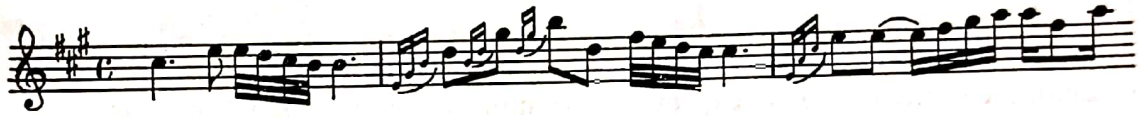
Scanned with OKEN Scanner

Apogiatura dublă şi *triplă* este formată din două, respective trei note ornamentale ce se scriu cu caractere mici înaintea notei reale a melodiei, de care sînt unite prin *legato*. Ele se notează de obicei cu valori de şaisprezecimi, fără însă a fi tăiate prin bară oblică.

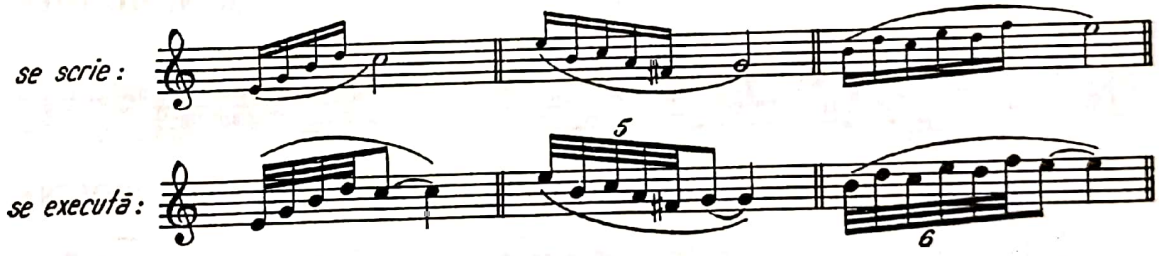
Ca şi apogiatura simplă, apogiatura dublă şi triplă se execută cît se poate de repede, luîndu-şi valoarea din nota reală pe care o ornamentează :



B. Galuppi — SONATA ÎN LA PENTRU PIAN ŞI HARPĂ



Apogiatura multiplă constă din mai multe note ornamentale, cu mers treptat sau prin salturi, care preced o notă reală din melodie. Notarea acesteia se face cu şaisprezecimi sau cu treizecidoimi :

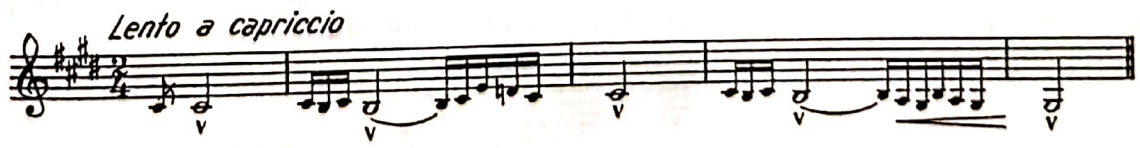


Apogiatura multiplă care merge treptat — ascendent sau descendent — spre nota principală a melodiei se mai numeşte şi *tiradă :*

C. Porumbescu — SERENADĂ

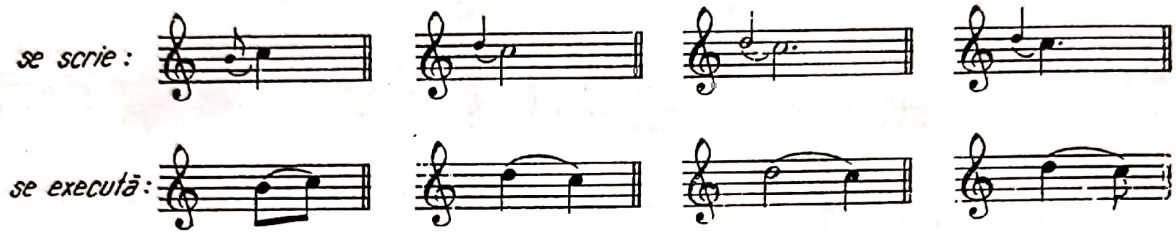
Apogiatura multiplă se mai întîlneşte uneori şi ca apogiatură posterioară sau apendiculară :

Fr. Liszt — RAPSODIA UNGARĂ Nr. 2



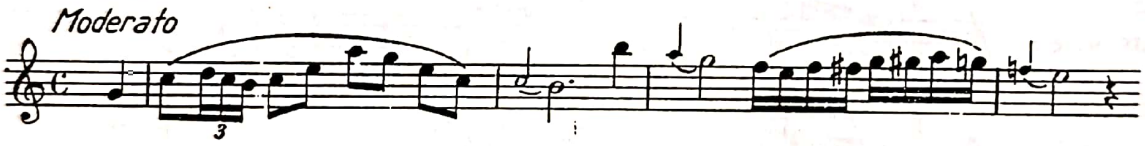
b) *Apogiatura lungă* este alcătuită dintr-un singur sunet, aflat totdeauna pe treapta imediat superioară sau inferioară a unei note reale din melodie. Ea se notează cu caractere mici, ca şi apogiatura scurtă, de care se deosebeşte însă prin aceea că nu este tăiată prin bară oblică. Valorile prin care este redată în scris apogiatura lungă pot fi diferite : doime, pătrime, optime sau şaisprezecime.

În interpretare, apogiatura lungă, dacă precede o valoare binară, ia jumătate din durata acesteia, iar dacă precede o valoare ternară, ia două treimi din valoarea notei principale, rămînînd, pentru aceasta din urmă, numai valoarea punctului :

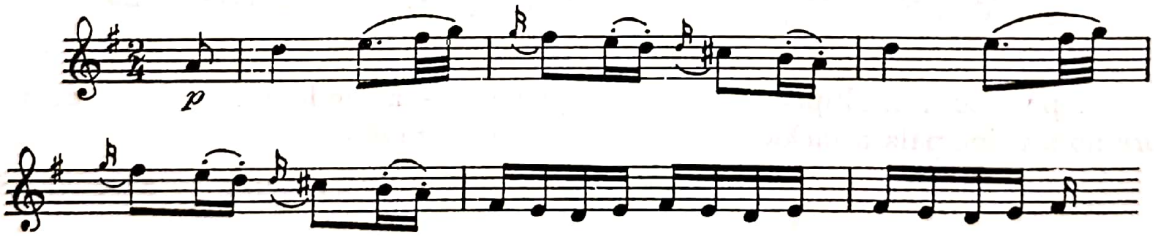


Apogiatura lungă se află întotdeauna pe timpii tari ai măsurii, sau pe părţile tari ale timpilor : de aceea, se interpretează prin accentuare, ieşind în evidenţă, ca intensitate şi expresie, mai mult decît nota reală pe care o ornamentează. Actualmente, apogiatura lungă ornamentală se include în linia melodică generală. Ea se mai întîlneşte notată expres numai în partituri de muzică veche, în special în cele din epoca preclasică :

J. N. HUMMEL



J. Chr. Bach — SONATA PENTRU VIOLINĂ



2. Mordentul

Mordentul constă din alternarea rapidă a notei reale din melodie cu nota alăturată (superioară sau inferioară) şi revenirea la aceeaşi notă reală.

După cum alternarea la treapta superioară sau inferioară se face o singură dată sau de două ori, mordentul poate fi *simplu* şi *dublu*.

a) *Mordentul simplu* este alcătuit din 3 note — nota reală cu care începe, nota vecină (superioară sau inferioară) şi din nou nota reală :

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

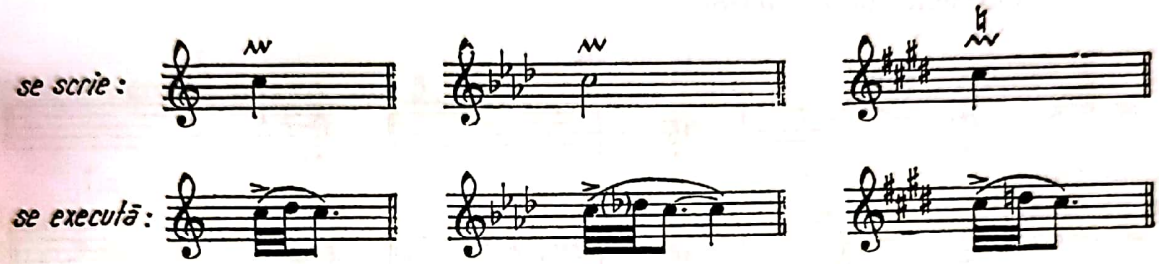
Cînd mordentul se face la nota vecină superioară, acesta se numeşte *mordent* superior, şi se notează cu semnul : 𝆖

Cînd mordentul se face la nota vecină inferioară, acesta se numeşte *mordent* inferior, şi se notează cu acelaşi semn, însă tăiat : 𝆗

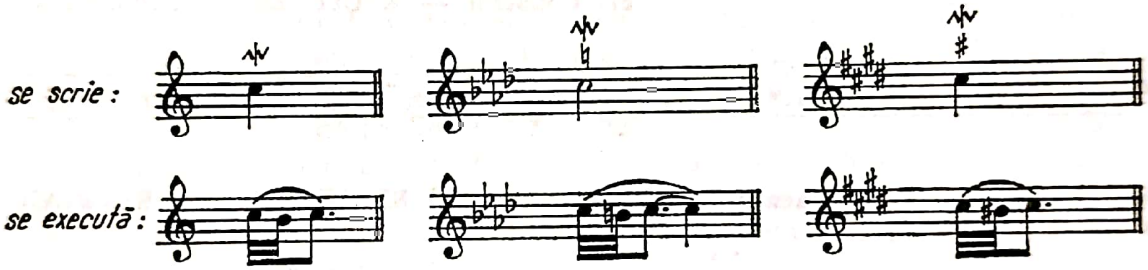
Mordentul este un ornament viu, expresiv, executîndu-se cu accent pe nota cu care începe, de unde şi numele de mordent. [1]

Alteraţiile puse deasupra sau dedesubtul mordentului se respectă întocmai în intonaţie.

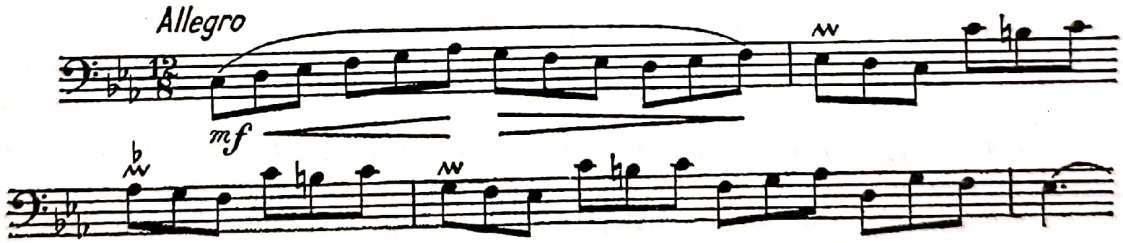
— mordent superior



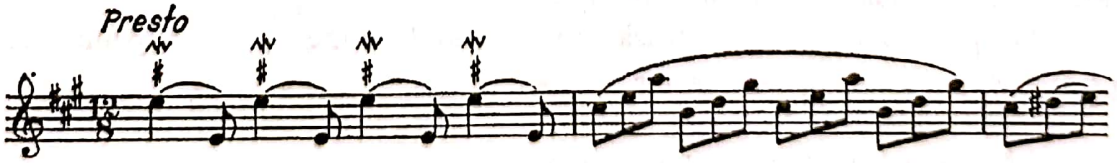
— mordent inferior



J. S. Bach — MICĂ FUGĂ LA 2 VOCI PENTRU PIAN



G. Fr. Haendel — GIGĂ DIN SUITA Nr. 1



b) *Mordentul dublu* este alcătuit din 5 note : de trei ori nota reală şi de două ori nota vecină, superioară sau inferioară, cu care alternează.

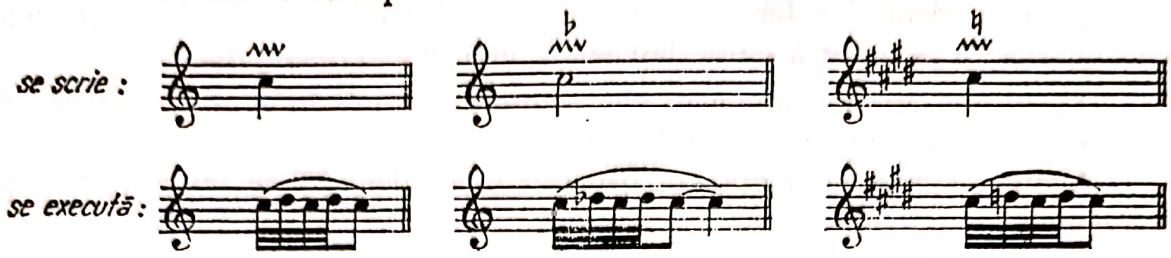
---

[1] În limba franceză, *mordre* = a muşca.

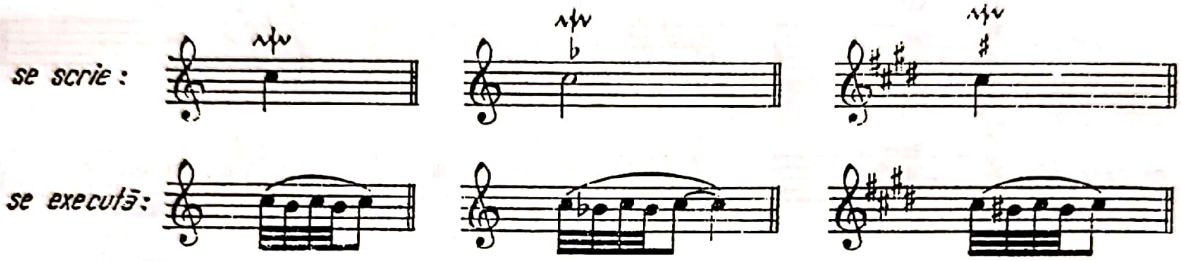
Scanned with OKEN Scanner

Mordentul dublu *superior* se notează cu semnul , iar cel *inferior*, cu acelaşi semn, însă tăiat :

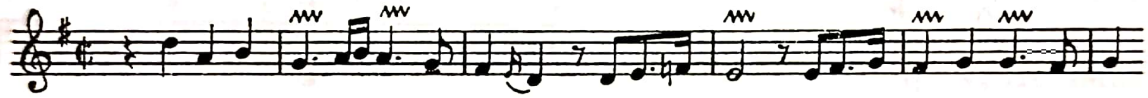
— mordent dublu superior



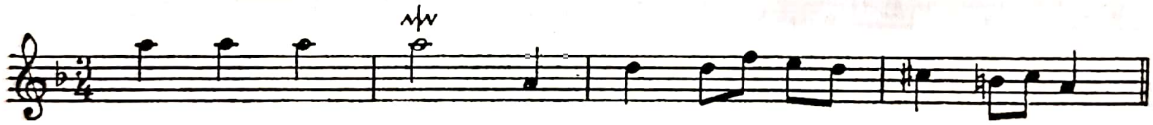
— mordent dublu inferior



Fr. Couperin — RECIT DE CHROMBORNE



Haendel — SUITA Nr. 3 ÎN RE MINOR PENTRU PIAN



3. Grupetul

Grupetul este format dintr-un grup de 4 sau 5 sunete, în care alternează sunetul real al melodiei cu treapta lui superioară şi cu cea inferioară. [1]

Cînd este alcătuit din 4 sunete, grupetul începe cu nota vecină a sunetului real, iar cînd este alcătuit din 5 sunete, grupetul începe cu însăşi nota reală.

După cum se merge mai întîi la treapta superioară sau inferioară a notei reale, grupetul poate fi *superior* sau *inferior*.

Grupetul superior se notează prin semnul : , iar grupetul inferior prin acelaşi semn, însă răsturnat [2] :

---

[1] În limba italiană, *gruppetto* = grup.

[2] Interpretarea semnului stenografic al grupetului a dat loc la multe controverse, unii considerînd acelaşi semn ca grupet superior, iar alţii ca grupet inferior. Pentru evitarea confuziilor, în ultimul timp, grupetul inferior se scrie tăiat, spre a se deosebi de cel superior.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

— grupet superior din 4 sunete

— grupet inferior din 4 sunete

— grupet superior din 5 sunete

— grupet inferior din 5 sunete

La grupetul alcătuit din 5 sunete, desenul relevă complet linia melodică, față de cel alcătuit din 4 sunete, care este considerat incomplet, fiindcă nu se începe cu sunetul real.

Fiind un ornament grațios și propice melodiei, se întrebuințează cu deosebire în pasajele cantabile. Față de celelalte ornamente, permite o interpretare mai liberă din punctul de vedere al duratei execuției, care depinde de caracterul piesei muzicale ; de aceea, grupetul convine mai puțin tempourilor repezi. Se întîlnește mai ales în muzica stilului rococo și în operele lui Richard Wagner, care l-a utilizat destul de frecvent (grup wagnerian).

În ceea ce privește execuția, dintre ornamente, grupetul se prezintă cu cele mai multe variante, în funcție de epoca, școala și stilul componistic ; de aceea, redăm mai jos normele generale de interpretare a grupetului, deci cu aplicarea cea mai frecventă.

a) *Grupetul al cărui semn stenografic este așezat deasupra unei note*

În tempourile repezi și pe valori de note mici (pătrime, optime etc.), se întrebuințează *grupetul format din 4 sunete,* începîndu-se direct cu nota ajutătoare superioară sau inferioară, după cum ne indică semnul. Un astfel de grupet se execută de obicei ocupînd valoarea totală a notei deasupra căreia este pus :

— grupet superior

se scrie : *se execută :*

— grupet inferior

se scrie : *se execută :*

În tempourile rare și mijlocii se obișnuiește grupetul format din 5 sunete :

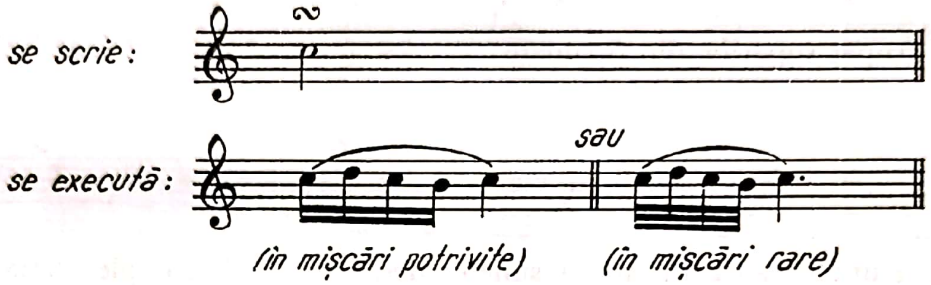
— grupet superior

se scrie : *se execută :*

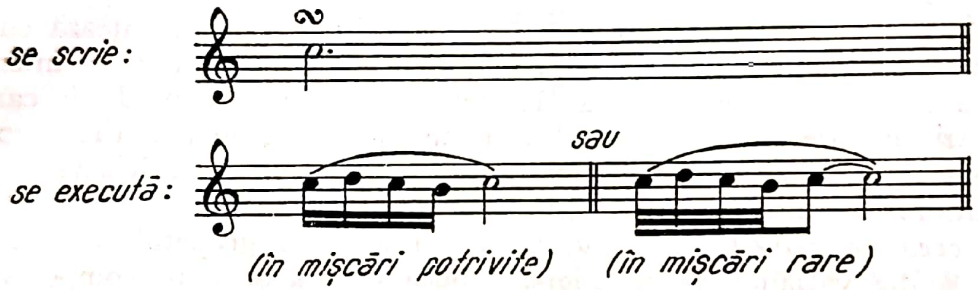
— grupet inferior

În cazul cînd semnul grupetului se află pe o notă de durată mai mare, fie binară, fie ternară (doime sau doime cu punct), acesta se execută la începutul notei reale :

— grupet pe valoare binară

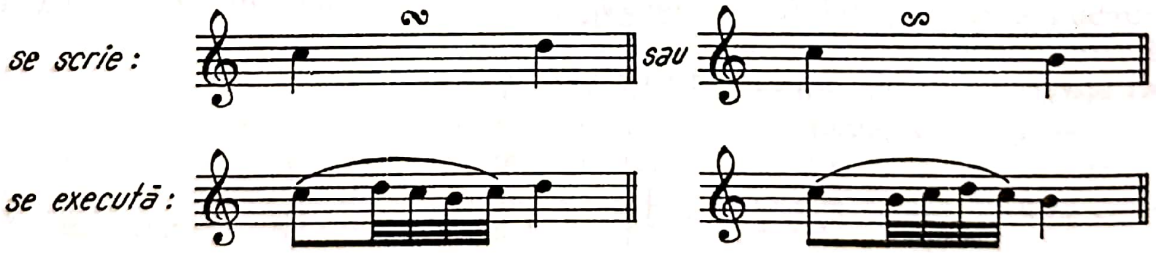


— grupet pe valoare ternară

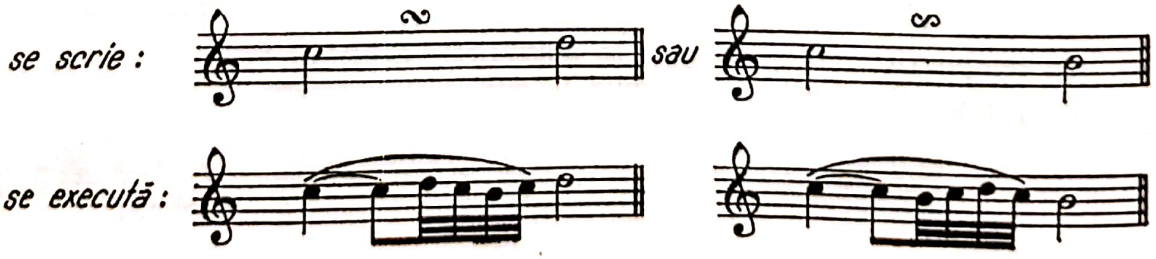


b) *Grupetul al cărui semn stenografic este aşezat între două note*

Dacă semnul grupetului se află între două note, în cazul cînd acestea sînt valori mici (pătrime sau optime), iar tempoul este repede, se execută pe a doua jumătate din valoarea primei note :



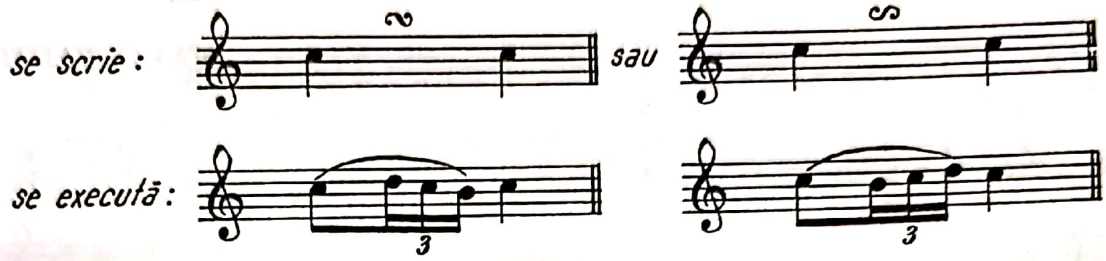
Dacă semnul este aşezat după o valoare mai mare (notă întreagă sau doime) şi într-un tempo mai rar, grupetul se execută pe ultimul sfert al notei după care urmează :



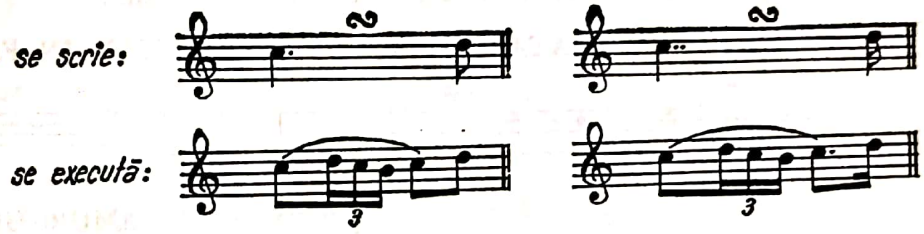
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

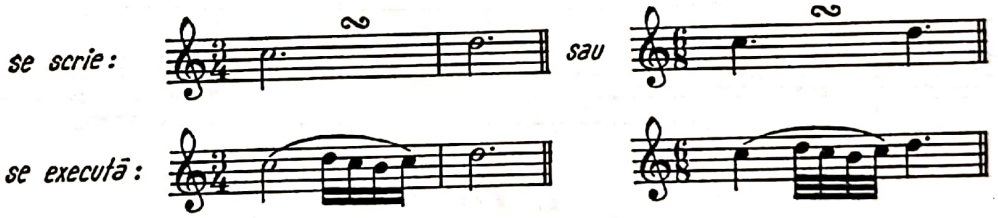
În cazul cînd se află între două note de aceeaşi înălţime, el se execută sub formă de triolet, pe a doua jumătate a primei note, pentru a se evita repetarea aceluiaşi sunet :



Cînd semnul se află după o notă cu punct, dublu-punct sau triplu-punct, se execută pe a doua jumătate a notei reale, neluînd din durata punctului. În acest caz, grupetul se execută ca şi cînd ar fi între două note de aceeaşi înălţime, punctul fiind socotit ca repetare a aceluiaşi sunet :



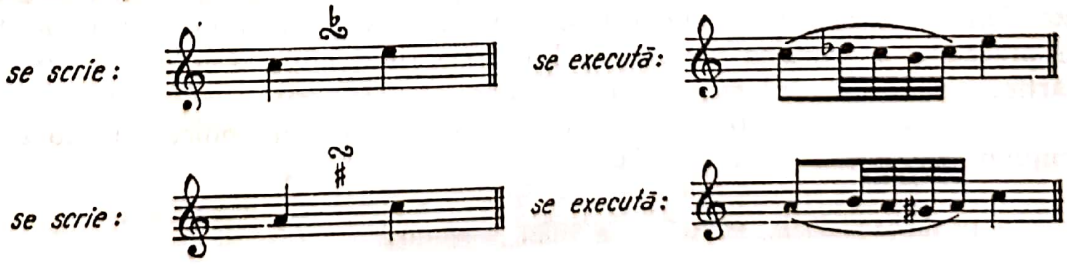
Dacă semnul grupetului urmează după o valoare ternară (o notă cu punct) se execută pe durata punctului :



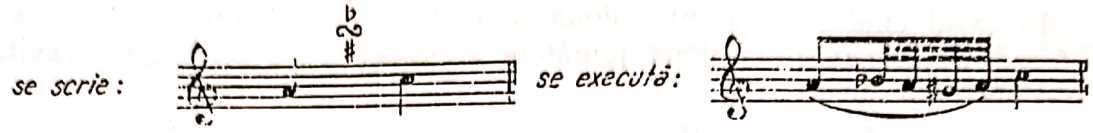
L. v. Beethoven — TRIO ÎN DO MINOR OP. 1 Nr. 3

c) *Grupetul cu alteraţii*

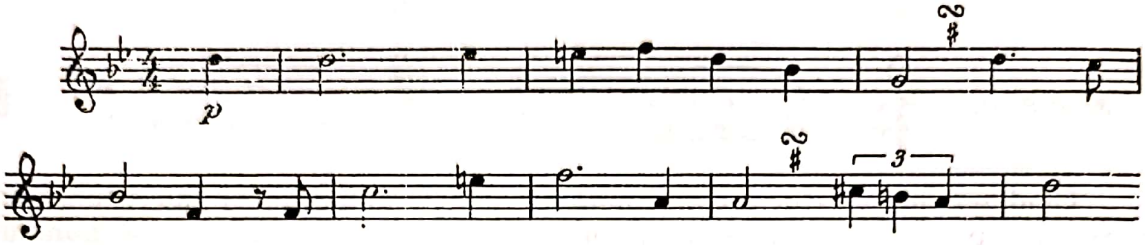
Alteraţia care se află deasupra semnului de grupet se referă la nota superioară a acestuia, iar aceea de dedesubtul semnului, la nota inferioară ; deci nu are efect asupra notelor reale din melodie :



Scanned with OKEN Scanner

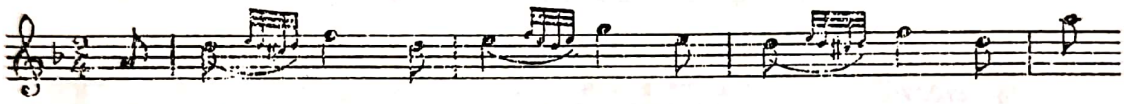


R. Wagner — VASUL FANTOMĂ

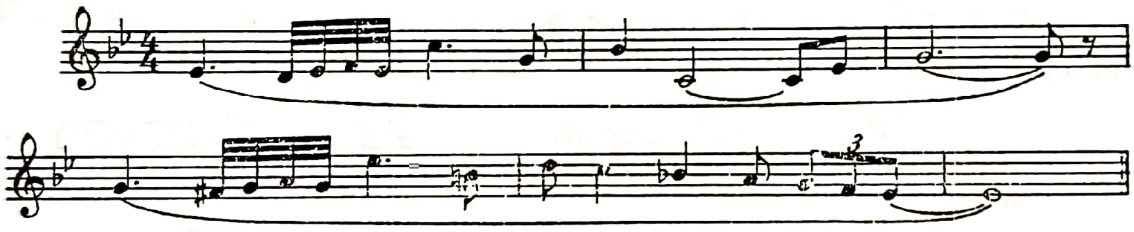


În afară de semnul stenografic prin care se redă grupetul, acesta se mai întîlneşte indicat şi cu note mai mici sau chiar cu note reale :

W. A. Mozart — SONATA PENTRU VIOARĂ ŞI PIAN ÎN FA MAJOR



R. Wagner — AMURGUL ZEILOR



4. Trilul

Trilul constă din alternarea continuă, regulată şi cît se poate de repede, a unei note reale cu vecina ei superioară. [1]

El se notează cu literele *tr* (prescurtare a cuvîntului tril), de obicei deasupra şi uneori dedesubtul notei reale din melodie.

Dacă nota supusă trilului este de durată mai mare sau dacă un şir de note trebuie să fie ornamentate cu tril, după semnul trilului se adaugă o linie ondulată pînă în punctul unde încetează ornamentul :

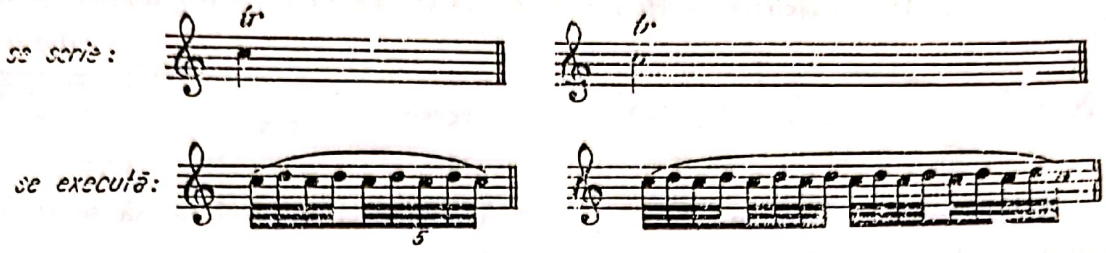
Din punct de vedere al caracterului, trilul este un ornament strălucitor, vioi, fiind propriu sentimentelor luminoase, voioase, exuberante. El a fost folosit cu precădere în muzica preclasică, Mozart scriind chiar *Simfonia trilurilor,* iar Tartini, *Sonata „Trilul diavolului".*

Ca interpretare, trilul se începe şi se termină de obicei cu nota reală, ocupînd valoarea totală a acesteia :

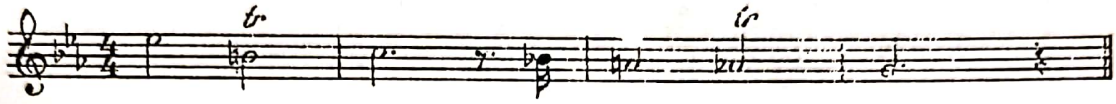
[1] În limba italiană, *trillare* = a vibra, a scutura.

© 2025. GRAFOART

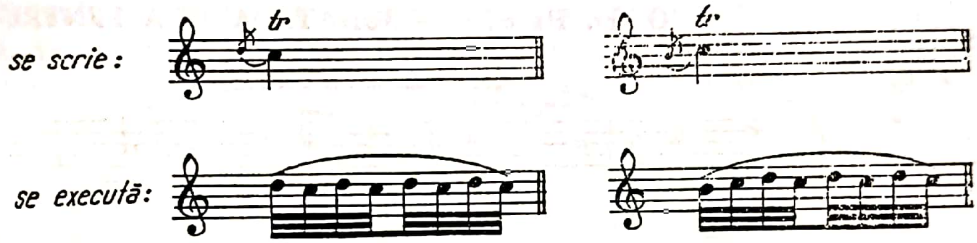
Scanned with OKEN Scanner



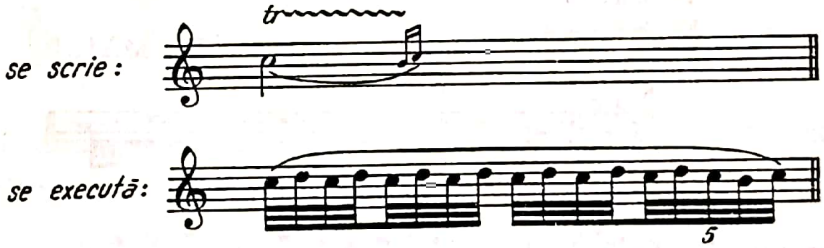
N. Paganini — CAPRICIUL OP. 1 Nr. 8



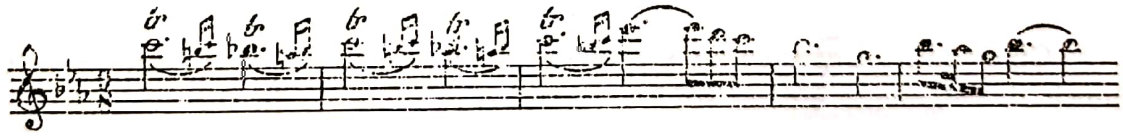
Dacă trilul începe cu nota vecină superioară sau inferioară, i se adaugă apogiatura scurtă superioară sau inferioară, în care caz se consideră *tril cu pregătire :*



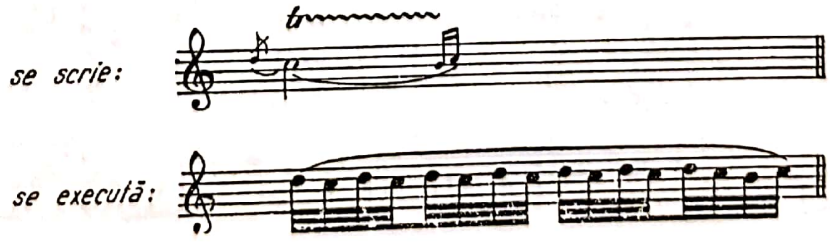
Cînd după o notă cu tril urmează apogiaturi scurte duble, acestea se execută la sfîrşitul trilului, care se consideră în acest caz *tril cu încheiere :*



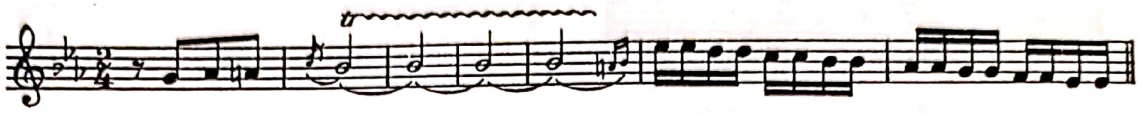
R. Wagner — AMURGUL ZEILOR



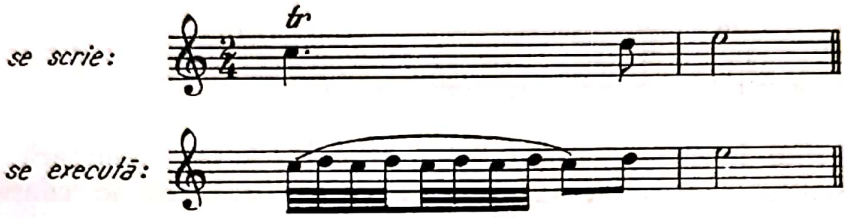
Uneori, trilul are atît pregătire, cît şi încheiere, în care caz nota cu tril va fi precedată şi urmată de apogiaturile respective :



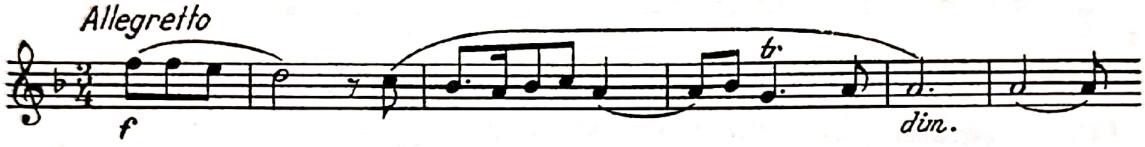
Dinicu-Heifetz — HORA STACCATO PENTRU VIOARĂ ŞI PIAN



Cînd trilul se află pe o notă punctată, execuţia lui trebuie să se termine în momentul în care începe valoarea punctului :

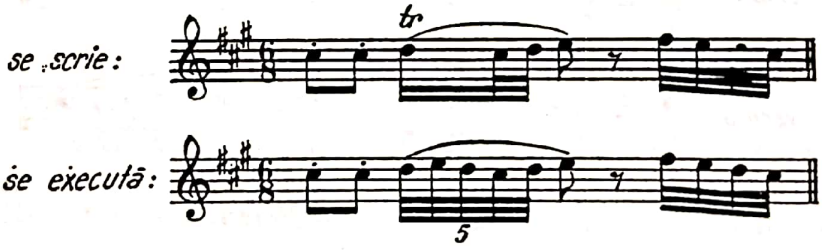


G. Fr. Haendel — SONATA A III-A PENTRU PIAN



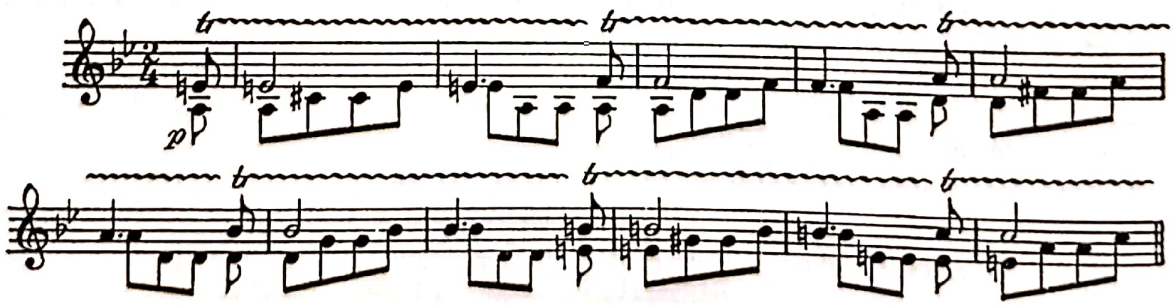
Dacă trilul se afiă pe o notă de durată mică şi într-un tempo repede, se execută ca un mordent sau — cum este cazul în exemplul de mai jos — ca un grupet care începe cu nota reală a melodiei :

M. A. Mozart — VARIAŢIUNI ÎN LA MAJOR



Cînd trilul se execută în succesiune, pe sunete de diferite înălţimi, poartă numele de *catenă* sau *lanţ de triluri :*

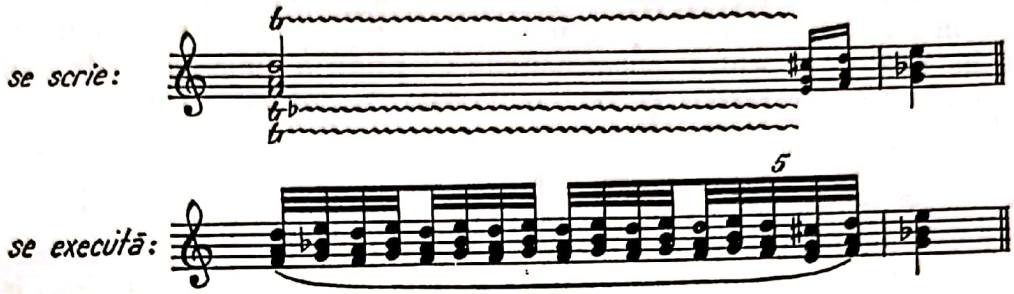
G. Tartini — SONATA „TRILUL DIAVOLULUI"



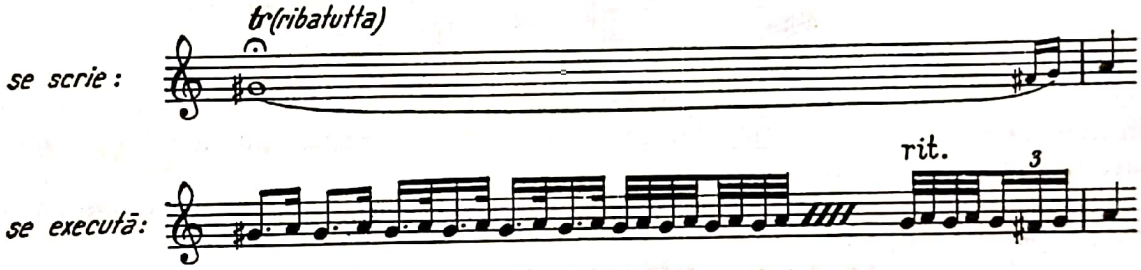
© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

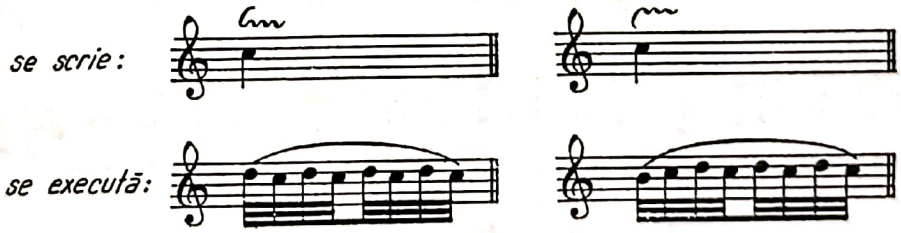
Cîteodată, trilul se găseşte la două sau chiar trei voci, executîndu-se concomitent :



În muzica italiană mai veche (secolele XVII şi XVIII) se întîlneşte un tril de o manieră aparte în execuţie, numit *ribatutta* [1], ce se formează pe o notă de durată mai mare sau cu coroană. În execuţie, un asemenea tril începe rar, subliniindu-se ca durată şi intensitate nota reală a melodiei ; apoi se accelerează din ce în ce mai mult, pînă se ajunge la un tril obişnuit(cu pulsaţii egale). La sfîrşit, *ribatutta* îşi răreşte mişcarea, ca o concluzie a întregului ornament :



În literatura preclasică se mai întîlneşte un tril provenit din mordent, notat printr-un semn special, astfel :

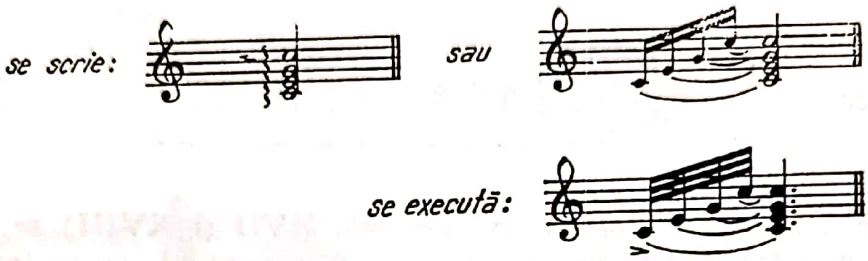


Dacă semnul trilului are la sfîrşit o prelungire, aceasta indică un tril cu încheiere :

[1] În limba italiană, *ribattere* = a bate din nou (sunetele).

5. Arpeggiato

Arpeggiato[1] *este un ornament constînd din intonarea succesivă a sunetelor unui acord, în loc ca acestea să fie cîntate dintr-odată (placat).* El se foloseşte mai ales în literatura pentru harpă — de unde îşi trage numele — şi uneori în literatura pentru pian, notîndu-se printr-o linie verticală ondulată sau prin note mici succesive ce se pun înaintea acordului arpegiat :

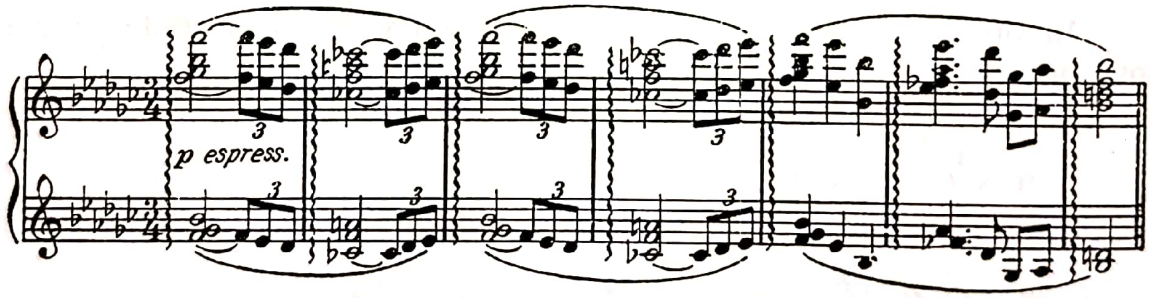


În cazuri rare, cînd compozitorul doreşte să se execute un *arpeggiato* în coborîre, se începe de la nota cea mai înaltă a acordului spre cea mai gravă. Însemnarea unui *arpeggiato* în coborîre se face fie prin note, fie prin adăugarea, la linia ondulată, a unei săgeţi care arată sensul coborîtor al acestuia :

Prin *arpeggiato* se obţin puternice efecte de sonoritate, specifice mai ales muzicii cu caracter dramatic, dar se foloseşte şi în creaţia muzicală cu caracter pastoral, liric, descriptiv.

Imaginile poetice, povestitoare şi descriptive îşi găsesc o redare sugestivă în muzica pentru harpă :

M. Ravel — INTRODUCERE ŞI ALLEGRO PENTRU HARPĂ



6. Glissando

Glissando constă din alunecarea rapidă şi egală de la o notă la alta a melodiei prin sunete intermediare[2]. El se indică fie prin prescurtarea *gliss.*, fie printr-o linie ondulată sau dreaptă aşezată între cele două note extreme ale ornamentului.

---

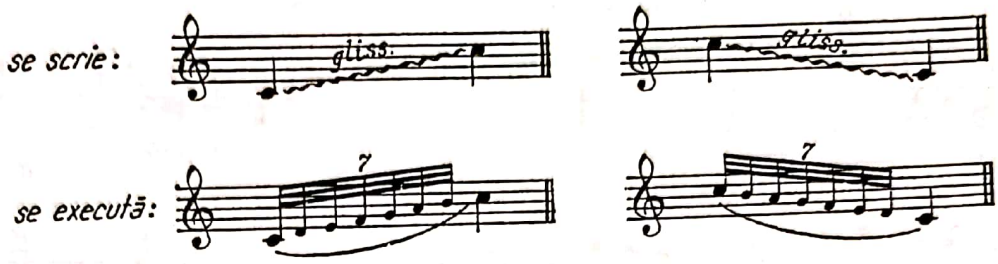
[1] De la stilul de a cînta al harpei, acest instrument fiind numit în limba italiană ***arpa.***

[2] În limba franceză, *glisser,* iar în limba italiană *glissare* = a aluneca.

© 2025. GRAFOART

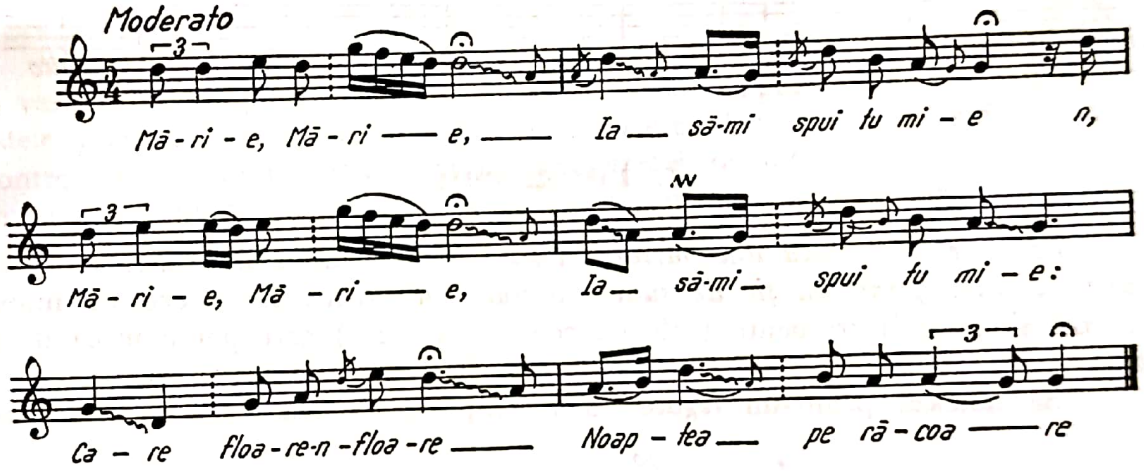
Scanned with OKEN Scanner

Ca durată, *glissando* îşi ia valoarea din nota cu care începe :



La voci, *glissando* se face pe intervale mai mici decît octava, alunecîndu-se uşor şi rapid pe un şir de microsunete cuprinse între cele notate real :

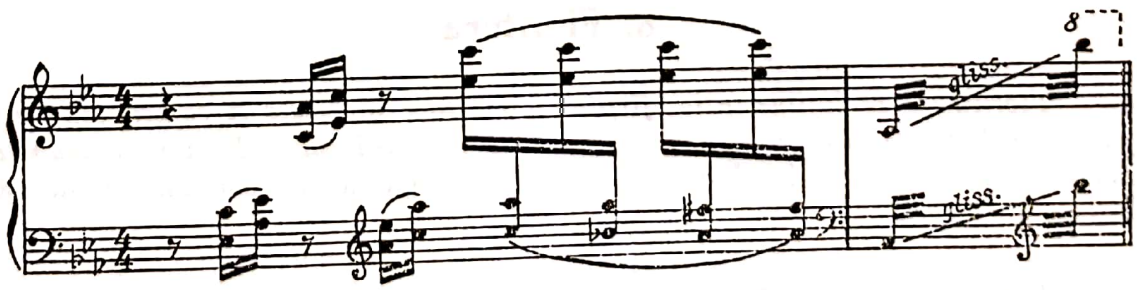
MĂRIE, MĂRIE — „200 cîntece şi doine"



La instrumente, *glissando* se execută diferit, datorită posibilităţilor tehnice ale fiecărui instrument. Spre exemplu, la instrumentele cu coarde (vioară, violă, violoncel), *glissando* se execută trecîndu-se printr-o infinitate de sunete intermediare, pe cînd la pian, *glissando* se obţine mai frecvent pe scara sunetelor naturale.

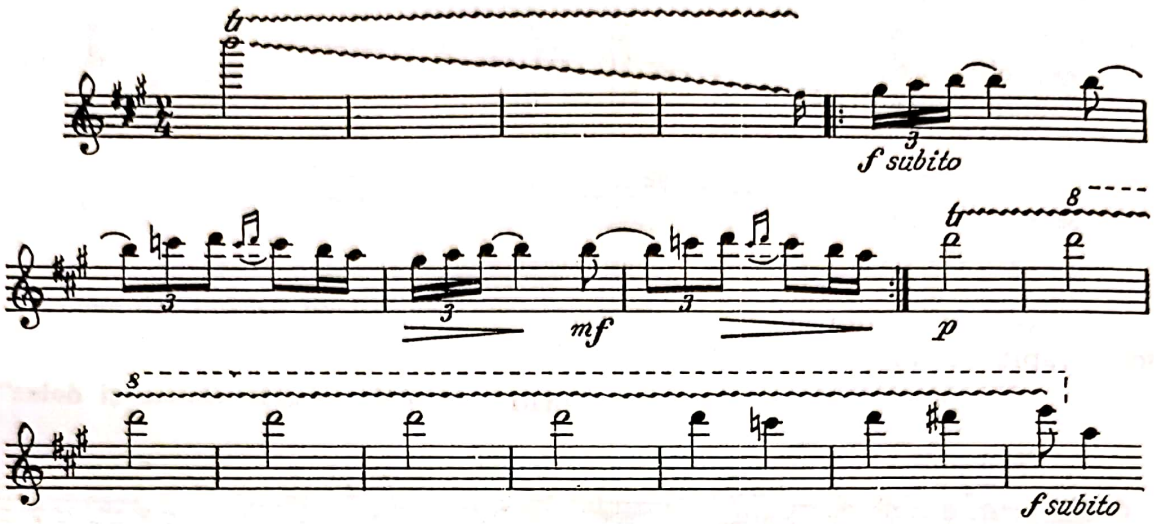
La harpă însă, sînt posibile diferite forme de *glissando*, cu structura cea mai variată : note diatonice cu modificări cromatice, note repetate, game prin tonuri întregi etc.

R. M. Glier — CONCERT PENTRU HARPĂ



Un efect onomatopeic remarcabil se obţine din combinarea *trilului* cu *glissando*, în imitaţia la vioară a cîntului ciocîrliei :

Gr. Dinicu — CIOCÎRLIA

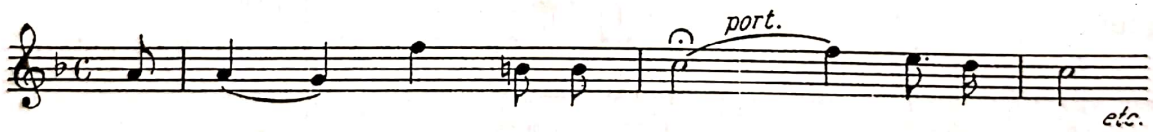


7. Portamento

Portamento[1] *constă din purtarea legată a vocii sau a intonației de la un sunet la altul printr-un șir de sunete vecine celor reale.* El se execută numai la voci și unele instrumente (cele cu coarde cu arcuș) care pot aluneca de la un sunet la altul prin microsunetele intermediare.

Se notează printr-un *legato* cu indicația *port.* deasupra sau dedesubt :

G. Giordani — CARO MIO BEN



8. Fioritura

Fioritura[2] *se întîlnește la sfîrșitul unei fraze muzicale și constă din scurte pasaje melodice scrise cu note mici, care se plasează între două note reale ale melodiei.* Ea urmează de obicei după o notă lungă sau cu coroană, și nu intră în calculul măsurii :

---

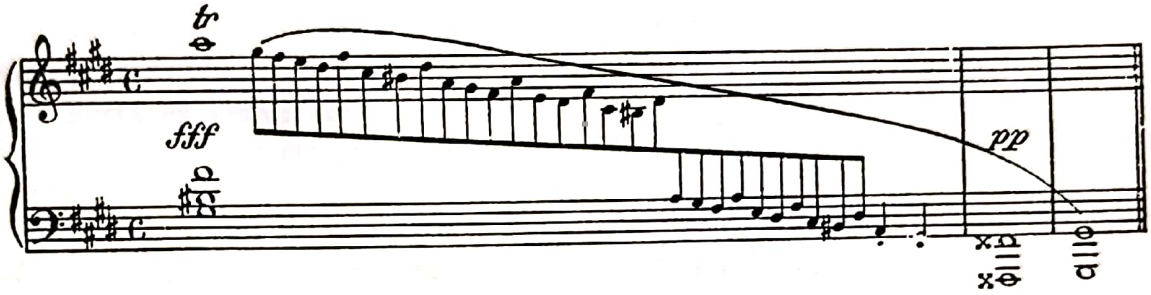
[1] În limba italiană, *portare* — a purta, a duce (*portamento* = purtarea vocii). În limba franceză este cunoscut sub numele de *port de voix*.

[2] În limba italiană, *fiorire* — a înflori, a orna.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

L. v. Beethoven — SONATA OP. 27



*

În general, ornamentele melodice n-au fost interpretate totdeauna la fel, ci variind de la epocă la epocă, ba chiar de la compozitor la compozitor. Tratatele prevăd diverse indicaţii despre traducerea lor, din care însă nu lipsesc controversele. Interpretarea lor cît mai corectă depinde de mulţi factori, dar în primul rînd de stilul lucrărilor, căci ornamentele conferă melodiei trăsături stilistice evidente.

Scanned with OKEN Scanner

Cap. IV

ELEMENTE DE SINTAXĂ ÎN MELODIE [1]

Frazarea şi articulaţia

1. Frazarea

Discursul muzical constituie în interpretare un act de comunicare, respectînd, ca şi cel vorbit, anumite principii şi legi sintactice, care privesc construcţia frazelor (topica), respiraţia corespunzătoare (punctuaţia) şi expunerea lor clară, totdeauna bazate şi motivate prin însăşi compoziţia.

Numim asemenea condiţii şi reguli ale comunicării (exprimării) operei de artă *principii de frazare,* a căror respectare în practică asigură actului interpretativ claritate, limpezime şi logică.

Ele decurg şi se justifică, înainte de orice, prin arhitectura (forma) frazei muzicale ; de aceea, la baza frazării, stau următoarele elemente sintactice : *motivul, fraza (propoziţia)* şi *perioada.* [2]

---

[1] După cum s-a observat pe parcursul întregii lucrări, teoria muzicii relevă numeroase *elemente de natură morfologică* în tratarea fenomenului artistic, cum sînt : structurile modale, tonale şi atonale, configuraţia ritmică şi metrică, aspectele şi condiţiile dinamice, unele caracteristici de timbru etc. — prefigurînd chiar şi o serie de elemente stilistice —, toate aplicate îndeosebi la *melodie,* factorul cel mai impunător al expresiei muzicale. *Elementele de analiză sintactică* a discursului muzical, prin care înţelegem *frazarea,* cu complementul său *articulaţia,* aparţin de fapt *formelor muzicale.*

Cu toate acestea, teoria muzicii — urmărind o strînsă legătură cu celelalte domenii muzicologice — realizează o trăsătură de unire şi cu ştiinţa (teoria) formelor, studiind *elementele cele mai simple* ale frazării şi articulaţiei melodice, cu care de fapt se încheie preocupările sale pe linia studierii şi cercetării fenomenului muzical complex.

[2] În teoria formelor se studiază şi *celula (figura),* ca element de microstructură de la care se porneşte în alcătuirea *motivului.* Ea constituie „forma iniţială *(Urform),* particula cea mai mică, elementară, care poartă în fază latentă, am spune *in nuce,* în stare endogenă, trăsăturile viitorului op." (Sigismund Toduţă. *Formele muzicale ale Barocului.* Bucureşti, Ed. muzicală, 1969, p. 19.)

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

a) *Motivul* [1] constituie „cel mai mic component organic al limbajului sonor" [2] — pentru a-i da o definiţie de natură sintactică — sau „fizionomia unică a afectelor muzicale" [3] — dacă-l gîndim pe planul consideraţiilor estetice.

El este format dintr-un grup de sunete organizate într-o entitate artistică ritmico-melodică (motivul melodic) sau ritmico-armonică (motivul armonic), avînd un sens ideatic şi estetic clar conturat.

Forţa expresivă concentrată într-un motiv generează ideea sau tema muzicală, fiind, din acest punct de vedere, germenul dezvoltării întregului discurs muzical.

În dialectica frazeală, primul motiv constituie întrebarea sau *antecedentul* pentru un altul ce-i succede în mod logic şi prin care i se răspunde, numit din această cauză motivul *consecvent*.

Punctuaţia sau respiraţia între două motive nu este imperios necesară, dar dacă se face, corespunde virgulei din discursul vorbit (reprezintă o uşoară suspensie în frază).

Prelucrarea motivului prin multiple mijloace componistice — melodice, ritmice, armonice, orchestrale — stă la baza dezvoltării muzicale pornind de la o temă (tematismul).

b) *Fraza* (*propoziţia*) constă din reunirea a cel puţin două motive — un antecedent şi un consecvent — într-o idee sau gîndire muzicală mai completă pe plan gramatical.

După o frază — marcată de obicei printr-o semicadenţă — urmează o respiraţie distinctă, necesară, echivalentă virgulei din limbajul vorbit, dacă este de dimensiuni mai mici, sau semnului punct şi virgulă, dacă este de dimensiuni mai mari.

În conţinut, o frază sau propoziţie muzicală poate reda idei simple, directe, dar poate merge pînă la profunzimi de gîndire şi abstracţiuni cum se întîlnesc în domeniul filosofiei.

c) *Perioada* este o alcătuire sintactică din două sau mai multe fraze muzicale reunite într-o exprimare gramaticală mai completă.

Ca sens, perioada este o comunicare încheiată, reprezentînd fie o idee finită, fie un şir întreg de idei.

După o perioadă, oprirea se face obişnuit printr-o cadenţă perfectă cu semnificaţia punctului din vorbire, lăsînd să se înţeleagă sfîrşitul ideii sau ideilor ce exprimă.

Forma cea mai simplă şi clară a frazării muzicale este de factură binară, în care *două* motive (un antecedent + un consecvent) alcătuiesc o frază (propoziţie), iar *două* fraze compun o perioadă.

Dansurile vechi de epocă (menuetul, gavota, giga, couranta) sau alte lucrări, datorită simetriei perfecte a construcţiei lor, ne redau cel mai clar frazarea de tip binar.

---

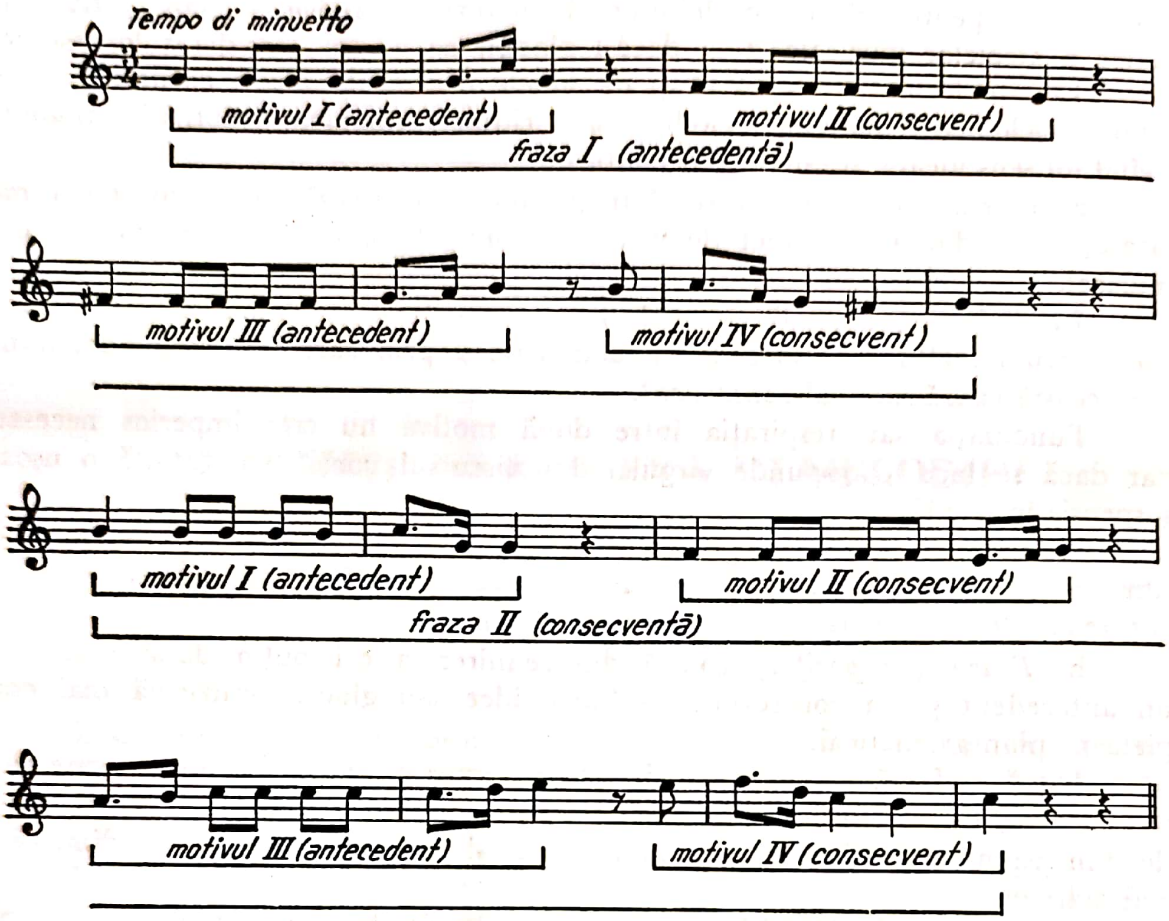
[1] În limba latină, *motus* = mişcare şi *moveo* = a mişca, a împinge, a aţiţa.

[2] Keller, Hermann. *Phrasierung und Artikulation*. Kassel, Bärenreiter Verlag, 1955, p. 48.

[3] Grabner, Hermann. *Allgemeine Musiklehre*. Kassel, Bärenreiter Verlag, 1959, p. 165.

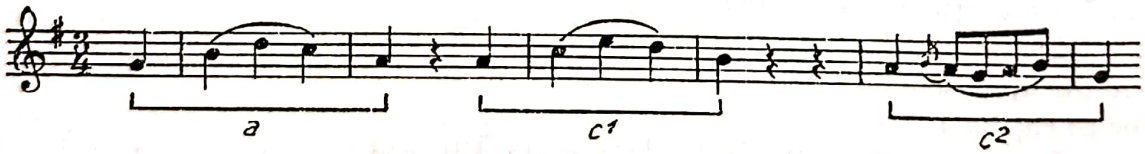
Scanned with OKEN Scanner

W. A. Mozzart — DON JUAN



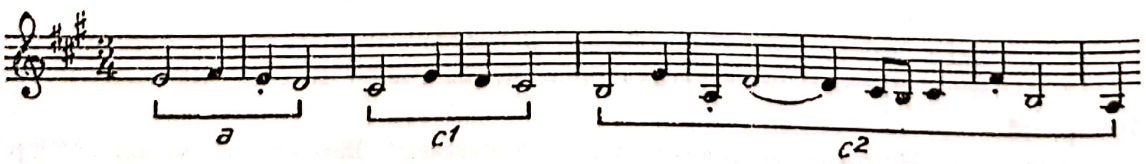
Construcţia frazei muzicale mai poate fi însă şi altfel concepută : *unui* motiv antecedent i se răspunde cu *două* motive consecvente ; *unei* fraze antecedente, cu *două* fraze consecvente (forma ternară) :

W. A. Mozart — SIMFONIA ÎN SOL MINOR



Există, de asemenea, forme asimetrice în construcţia sintactică a frazei, cu posibilităţi şi combinaţii variate :

J. S. Bach — WOHLTEMPERIERTES CLAVIER II
TEMA FUGII ÎN LA



© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

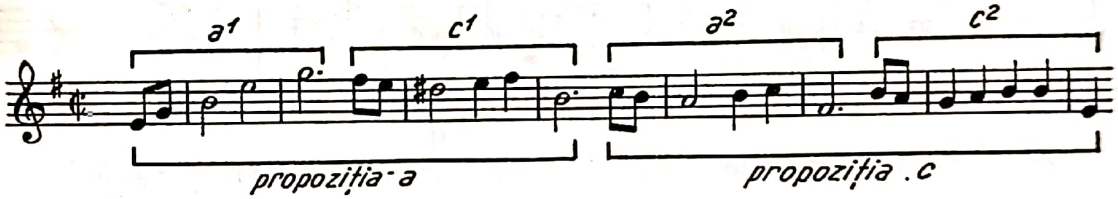
2. Articulaţia

Prin *articulaţie* se înţelege — pe plan componistic — sistemul de legături utilizat între diferitele elemente ce compun fraza muzicală ; de aceea ea trebuie privită ca o funcţie a melodiei şi implicit a armoniei, cărora le conferă coerenţă şi soliditate în formele de exprimare.

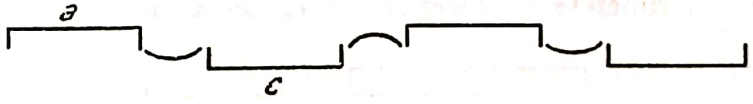
Distingem mai multe tipuri de articulaţie : articulaţia (legarea) elementelor în *suită*, prin *conjuncţie*, prin *înlănţuire* (cu verigă comună) şi prin *încrucişare*.

a) *Articulaţia* (*legarea*) *în suită* a motivelor şi propoziţiilor muzicale se obţine în cazul în care după terminarea antecedentului se continuă — fără nici un alt sunet intermediar — prin consecventul său, cu sau fără pauze despărţitoare :

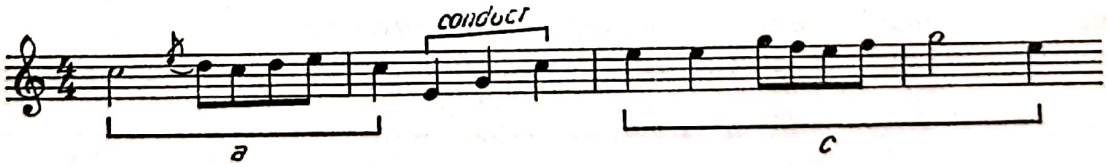
W. A. Mozart — SUITA Nr. 4 PENTRU VIOARĂ ŞI PIAN



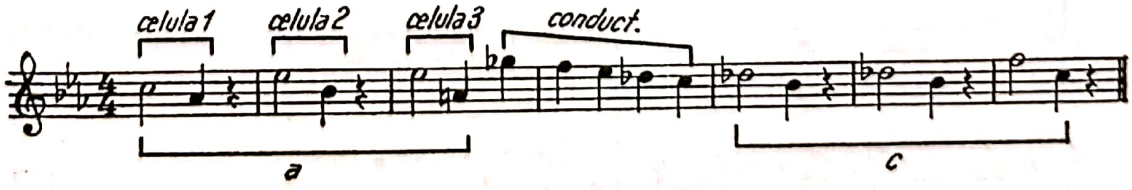
b) *Articulaţia* (*legarea*) *prin conjuncţie* sau prin *conduct* — cum se mai numeşte [1] — se obţine în cazul în care între un element şi altul al frazei muzicale există unul sau mai multe sunete de legătură, formînd conductul prin care un antecedent alunecă (trece) spre consecventul său (procedeu preluat din arhitectura şi construcţia barocului) :



J. Haydn — SIMFONIA Nr. 100 — „MILITARĂ"



Fr. Schubert — SIMFONIA Nr. 4



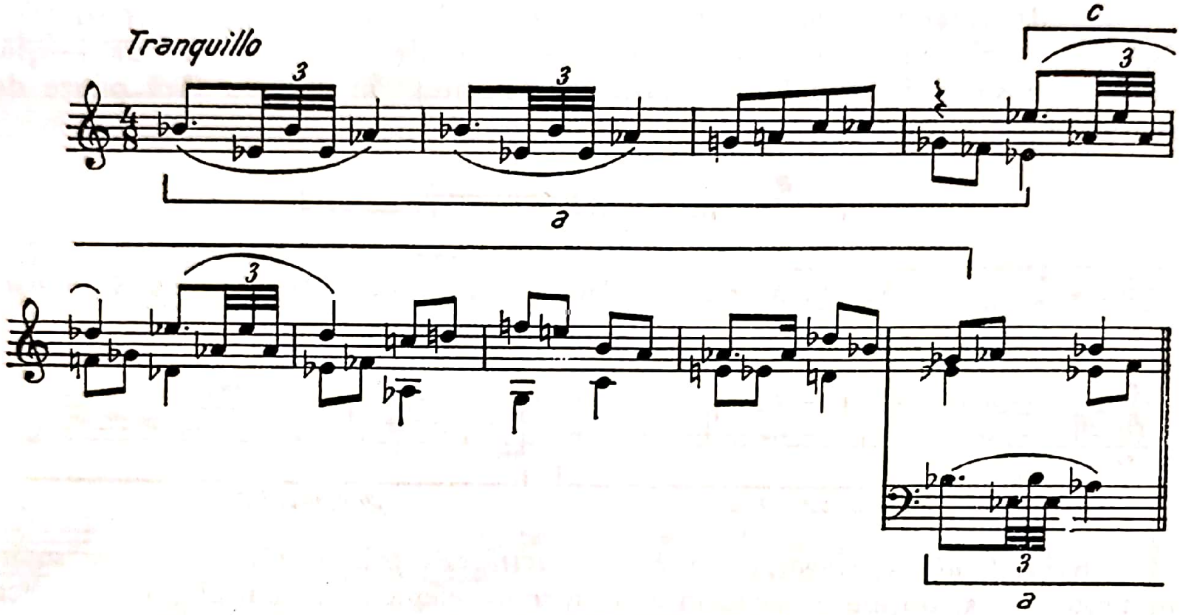
[1] In limba germană, *Phrasenverschleifung* = fraze prin alunecare (Hermann Keller, op. cit., p. 24).

Scanned with OKEN Scanner

c) *Articulaţia (legarea) în lanţ* [1] se obţine în cazul în care ultimul sunet al antecedentului coincide sau se suprapune — ritmic vorbind — cu primul sunet al consecventului (legarea prin aceeaşi verigă) :

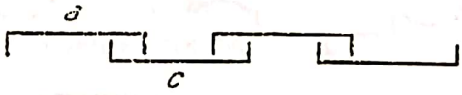
Procedeul este folosit adesea în expoziţia de fugi, în care concomitent cu sunetul ultim al subiectului (*proposta*) începe răspunsul (*risposta*) :

P. Hidemith — LUDUS TONALIS, Fuga în E bemol



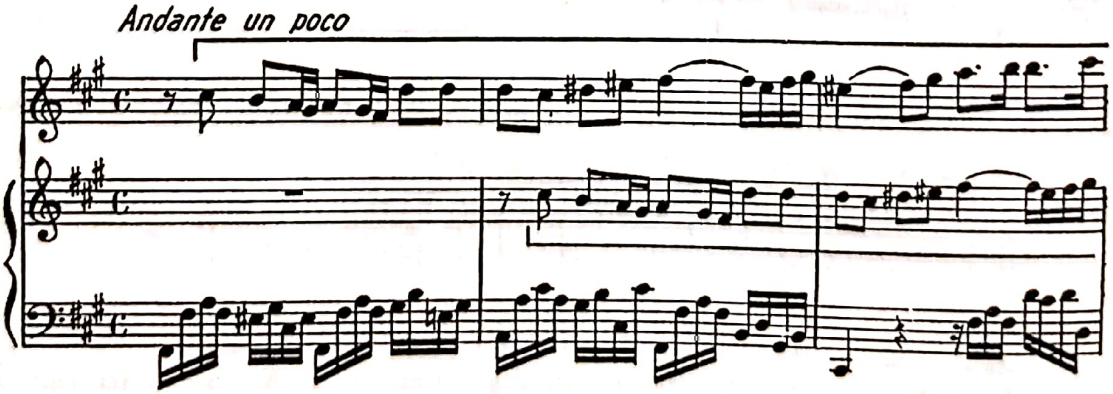
Cu autorizaţia acordată de B. SCHOTT'S SÖHNE MUSIKVERLAG, Mainz.

d) *Articulaţia (legarea) prin încrucişare* [2] se obţine în cazul în care două sau mai multe sunete de la sfîrşitul antecedentului sînt comune — pe plan ritmic — cu sunetele de început ale consecventului :



Arta canonului din polifonie se caracterizează, în principal, pe acest fel de legături (articulaţii) ale frazelor şi propoziţiilor muzicale :

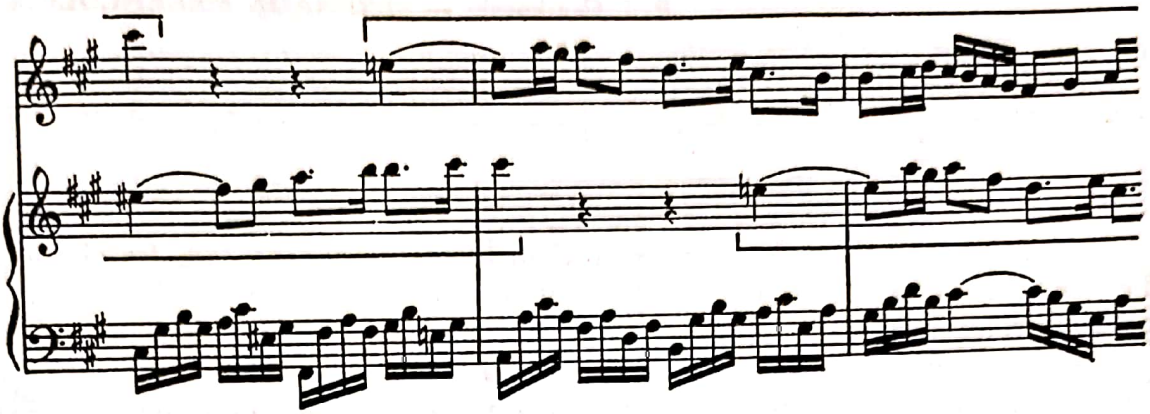
J. S. Bach — SONATA PENTRU VIOARĂ ÎN LA MAJOR



[1] În limba germană, *Phrasenverkettung* = fraze înlănţuite.
[2] Idem, *Phrasenverschränkung* = fraze prin încrucişare.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner



e) Mai poate fi întîlnită, de asemenea, *articulaţia (legătura) de factură mixtă,* în care se folosesc două sau mai multe procedee diferite, descrise deja în paragrafele anterioare, ceea ce denotă subtilitatea şi particularităţile sintaxei muzicale.

Articulaţia şi tehnica de execuţie

Articulaţia cere condiţii speciale în *tehnica de execuţie* a unei lucrări muzicale, deci cu consecinţe pe plan expresiv.

Din acest punct de vedere, distingem două principale feluri de execuţie : *legato* şi *non-legato.*

Execuţia legato

O execuţie *legato* înseamnă — pe plan tehnic şi expresiv — parcurgerea coerentă, fluentă, continuă a unui text muzical, sau a unor pasaje din text, cu scopul de a fi scoase în evidenţă şi a le pune în contrast cu o execuţie de articulaţie normală (*non-legato*).

Există diferite variante (nuanţe) ale execuţiei legato, dintre care vom menţiona ca mai obişnuite : *legato de expresie, de accentuare, de frazare* şi *melismatic.*

a) *Legato de expresie* cuprinde un grup mai mare sau mai mic de sunete dintr-un text muzical, cu scopul de a fi reliefate printr-o execuţie susţinută, coerentă şi printr-o participare expresivă intensă a artistului interpret.

Cu acest sens, el constituie element stilistic în interpretare, fiind propice creaţiei clasice şi mai ales celei romantice :

L. v. Beethoven — SIMFONIA A IV-A

b) *Legato de accentuare* indică — pe lîngă execuţia coerentă a grupului de note — şi o uşoară subliniere ca intesitate a primei note din grup, după care celelalte se constituie în desinenţă a accentului, cerînd descreşterea intensităţii :

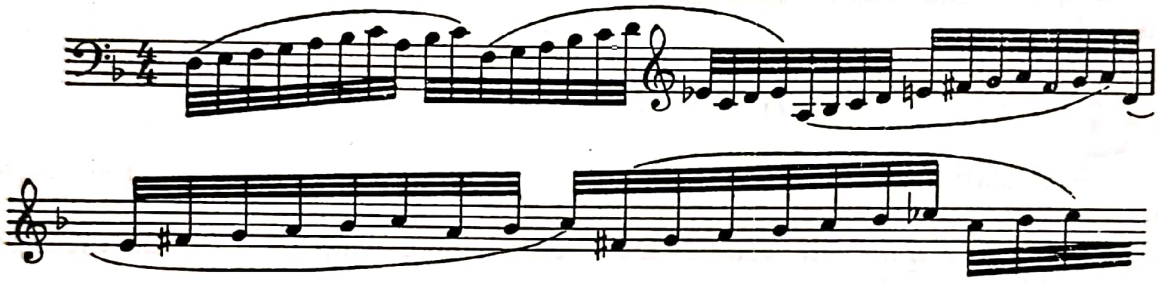
Scanned with OKEN Scanner

P. I. Ceaikovski — SERENADĂ MELANCOLICĂ

c) *Legato de frazare* delimitează elementele componente ale frazei muzicale (motive, fraze, perioade), cu respiraţiile corespunzătoare — deci punctuaţia discursului muzical.

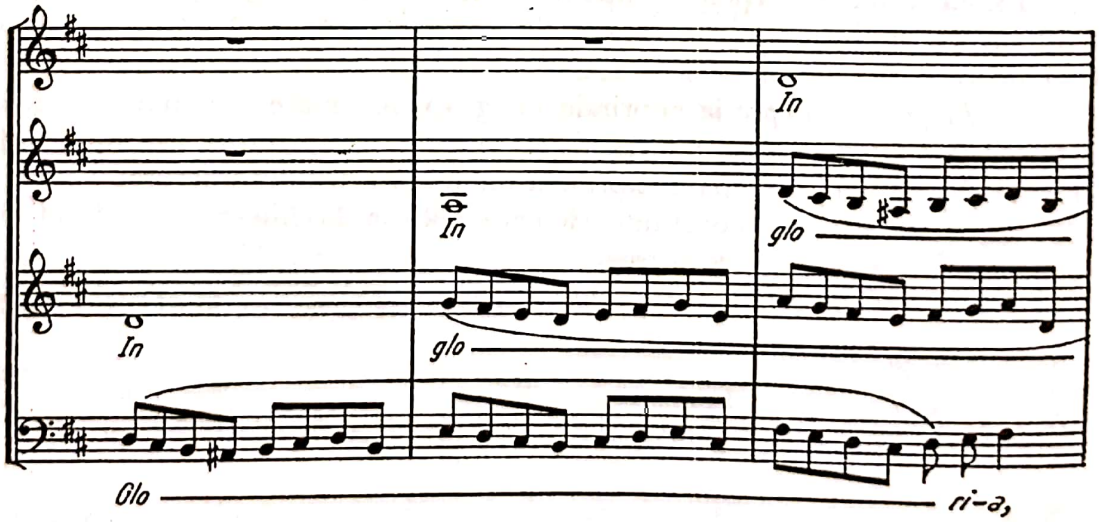
Este cel mai utilizat tip de legato în partitura muzicală de toate stilurile şi din toate timpurile, fiind direct implicat în tehnica de respiraţie vocală şi instrumentală, precum şi în logica construcţiei sintactice a frazelor :

J. S. Bach — FANTEZIE CROMATICĂ



d) *Legato melismatic* [1] — utilizat în creaţia pentru voci — cuprinde formule melodice întregi, cu fraze lungi şi bogat ornamentate, ce se cîntă pe o singură silabă din cuvînt, aşa cum se întîlneşte adesea în motete, messe şi în marile cantate :

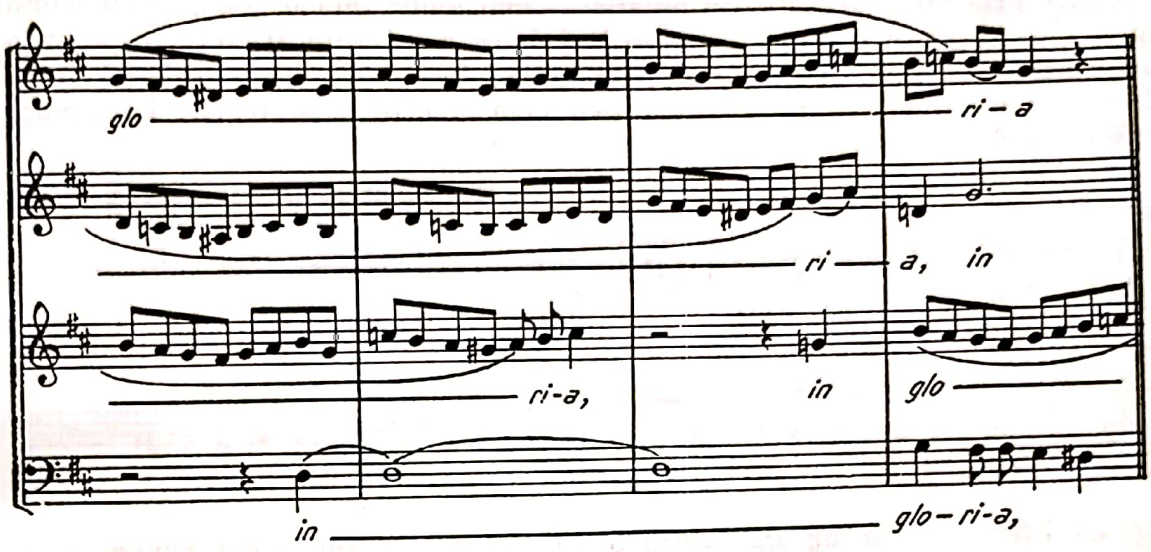
L. v. Beethoven — MISSA SOLEMNIS



[1] În limba greacă, *melisma* = cîntec, arie şi *melismos* = modulaţie.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

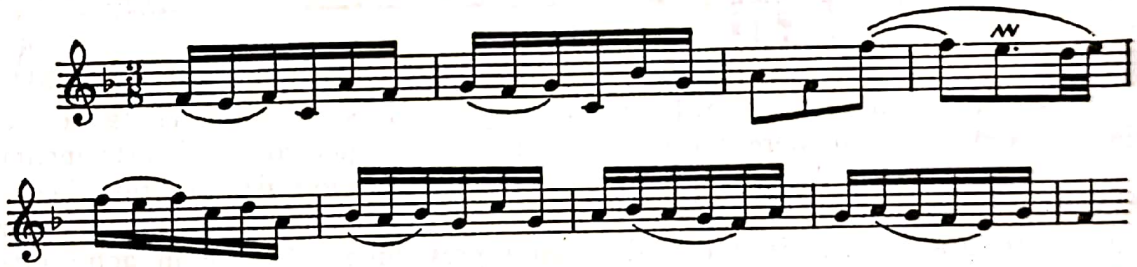


Execuția non-legato

Execuţia se chiamă *non-legato* în cazul în care articulaţiile se realizează normal — prin tehnica obişnuită — contrastînd, în acest fel, cu execuţia de tipul *legato*.

Mai jos, redăm un pasaj dintr-o tocată de Bach în care se îmbină execuţia *legato* cu cea *non-legato* — împreună realizînd un contrast atractiv de articulaţie :

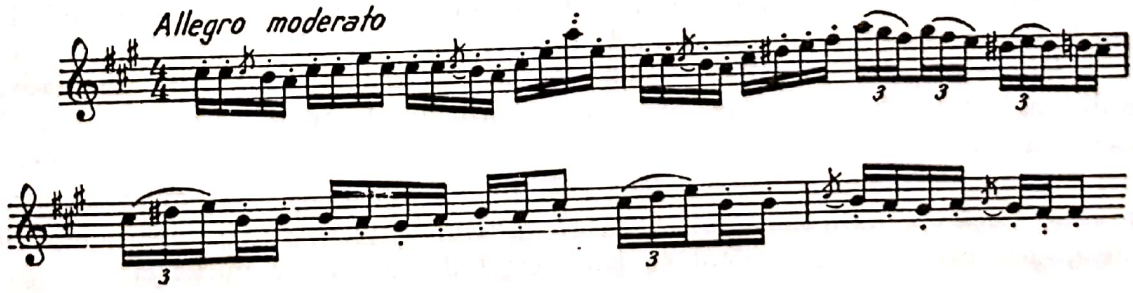
Bach — TOCATA IN FA MAJOR PENTRU ORGĂ



Există însă variante cu caracteristici aparte ale execuţiei non-legato, bazate pe disoluţia stilului legat, precum : *staccato, mezzostaccato* şi *staccatissimo*.

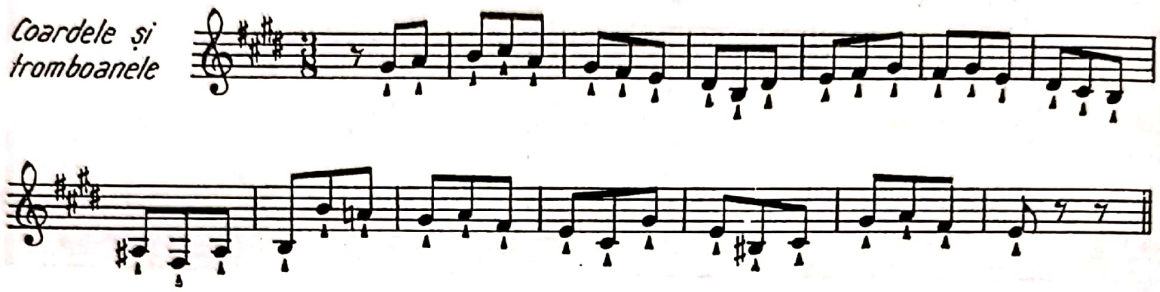
a) În execuţia *staccato* (însemnată în scris prin puncte aşezate deasupra şi dedesubtul notelor), sunetele se detaşează şi se subliniază uşor ca intensitate, pentru a fi reliefate expresiv faţă de celelalte din context :

Marţian Negrea — PRIN MUNŢII APUSENI



b) Prin *mezzostaccato* (în notaţie — mai multe puncte asociate cu semnul legato) se obţine o execuţie intermediară între cea *legato* şi *staccato*, constînd din uşoare suspensii între sunete, păstrîndu-se însă între ele o legătură pe alt plan, în special al frazării şi respiraţiei, cum se cere a se realiza în acompaniamentul clarinetelor şi violei din textul de mai jos :

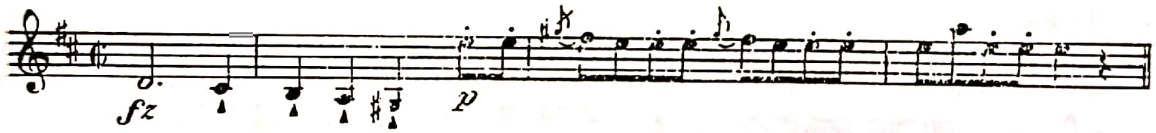
Fr. Schubert — SIMFONIA Nr. 8



c) Efectul cerut de *staccatissimo* (în notaţie — un punct alungit aşezat deasupra sau dedesubtul notelor) este cel mai puternic dintre execuţiile nonlegato. Aici sunetele sînt net detaşate (pierd aproximativ 3/4 din durată) şi bine accentuate, sporindu-se astfel şi pe cale dinamică expresia ce-i este caracteristică.

De regulă, staccatissimo se execută în nuanţa *forte*, în schimb *staccato*, prin comparaţie, presupune nuanţe mult diminuate :

W. A. Mozart — Uvertura la Opera DON JUAN



Trebuie menţionat că atît execuţia *legato*, cît şi cea *non-legato* (cu variantele lor) — ca maniere deosebite în tehnica execuţiei vocale şi instrumentale — se supun principiilor de frazare, aşa cum ele au fost descrise mai înainte. Aşadar, una este frazarea — criteriu al formei şi punctuaţiei discursului muzical —, şi alta tehnica de a o realiza, care presupune măiestrie în actul interpretării artistice.

Tratînd lucrurile pe un plan mai mare, predominant în muzică rămîne desigur principiul execuţiei (interpretării) legate, coerente, cursive, ce se întîlneşte ca stil ideal, *stilul legat* — începînd de la Pelestrina, apoi în creaţia pentru orgă şi în partitele pentru vioară solo ale lui J. S. Bach, în simfoniile şi concertele instrumentale ale clasicilor vienezi, în frazele mari, larg arcuite, ale romanticilor, culminînd cu *melodia infinită* din operele lui Wagner.

Secolul nostru prezintă însă şi aspecte contrarii acestui stil, decurgînd din transformările survenite în conceptul de creaţie.

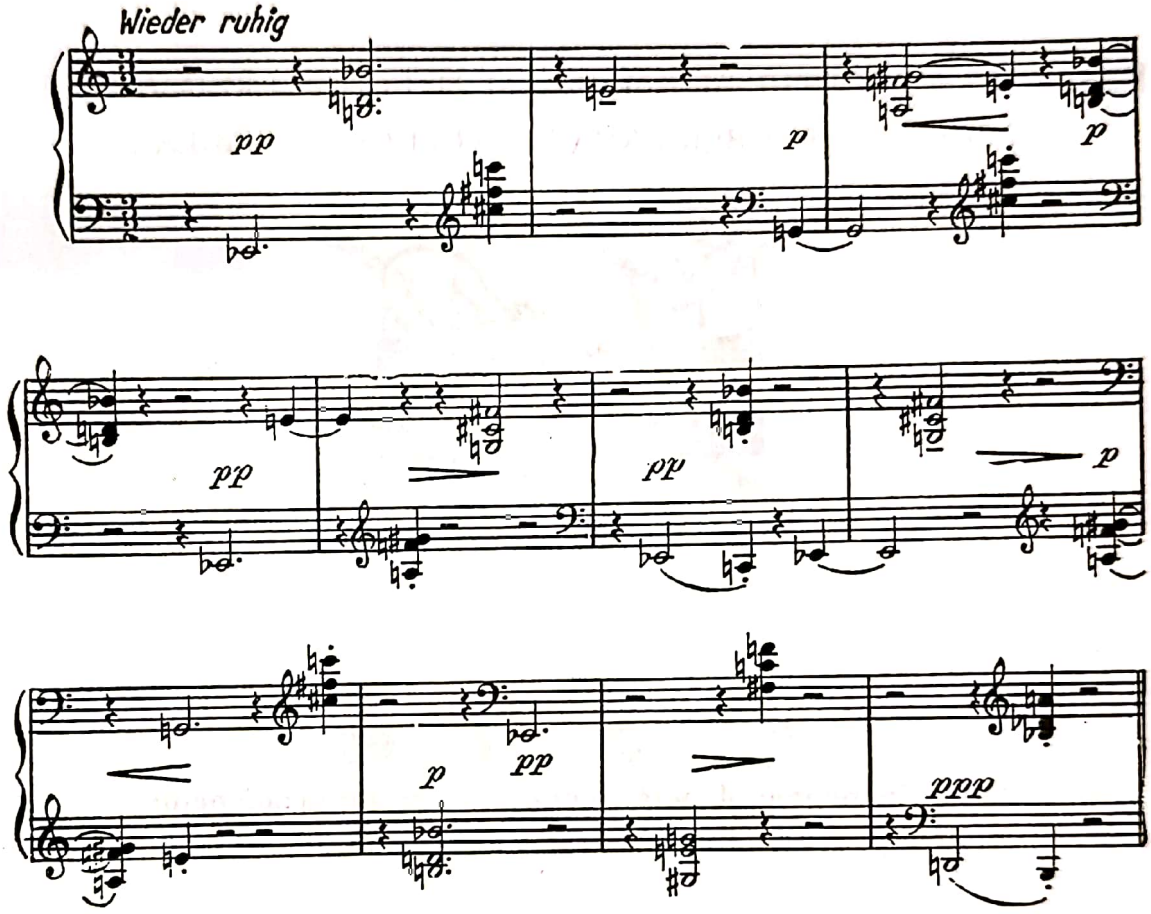
Efectele speciale cerute tehnicii vocale şi instrumentale ce ies din cadrul tradiţional, formele asimetrice ale frazei muzicale devenite predilecţie (ca în poezia şi literatura contemporană), factura intervalică, cu salturi mari, a melodiei etc. duc la frîngerea stilului legat. Printre altele, apare în compoziţie *pointilismul*, alcătuit din plachete (puncte) sonore larg distanţate unele faţă de altele, care contrastează evident cu stilul legat de articulaţie muzicală.

© 2025. GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner

Se dă în acest fel un nou sens liniilor dinamico-expresive (tensiunilor şi relaxărilor) în discursul muzical, ajuns azi la atît de subtile şi variate forme de exprimare :

A. Webern — VARIAŢIUNI PENTRU PIAN OP. 27



Cu autorizaţia acordată de UNIVERSAL EDITION A. G. Wien.

*
* *

În final, reluînd criteriile de la care am pornit la începutul acestei lucrări în tratarea şi cunoaşterea fenomenului muzical, putem conchide că *muzica înseamnă organizare şi manifestare artistică, expresivă, pe toate cele patru dimensiuni : înălţime, durată, intensitate* şi *timbru sonor.*

Proiectarea acestora în spaţiu ne relevă încă o dimensiune — *forma,* datorită căreia operele de artă ne apar în impresionante arhitecturi şi monumente sonore ce impun prin varietate, stil, logică şi soliditate în construcţie.

Folosind toate aceste dimensiuni în elaborarea operelor de artă, geniul creator al omului a dat muzicii sensuri înalt-expresive şi, totodată, adînc umane, corespunzînd aspiraţiilor lui de bine şi frumos, de avînt şi progres.

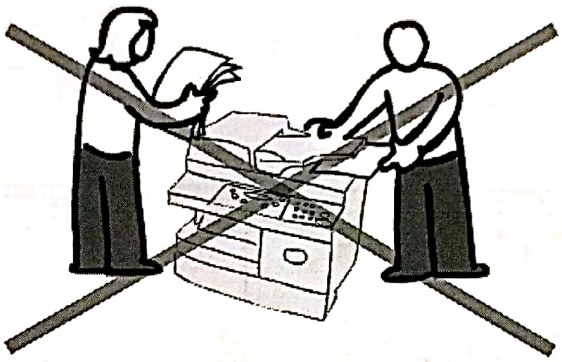
Aşa ne explicăm de ce arta sunetelor a constituit şi va constitui totdeauna parte impunătoare a spiritualităţii unui popor şi implicit a întregii umanităţi.

Scanned with OKEN Scanner

ACEASTĂ LUCRARE ESTE PROTEJATĂ DE LEGEA DREPTULUI DE AUTOR !

FOTOCOPIEREA ACESTEI LUCRĂRI (CHIAR ŞI PARŢIALĂ) SAU DISTRIBUIREA COPIEI-PIRAT **CONSTITUIE INFRACŢIUNE** ŞI SE SANCŢIONEAZĂ CU **ÎNCHISOARE** DE PÂNĂ LA 3 ANI
(CF. LEGE 8/1996 - ART. 193 ŞI URM.)

RESPECTAŢI EFORTUL AUTORULUI ŞI AL ECHIPEI REDACŢIONALE ŞI SUSŢINEŢI PUBLICAREA UNOR LUCRĂRI SIMILARE !



Din grijă pentru planetă, energia electrică utilizată pentru editarea prezentei lucrări provine de la panouri fotovoltaice.

PUTEŢI ACHIZIŢIONA LUCRĂRILE NOASTRE DIN

LIBRĂRIA MUZICALĂ *George Enescu*
Bucureşti, piaţa Sfinţii Voievozi nr. 1
(lângă Colegiul Naţional de Muzică „George Enescu")

SAU

PUTEŢI COMANDA ONLINE VIZITÂND

WWW.LIBRARIAMUZICALA.RO
E-MAIL: GRAFOART1991@GMAIL.COM
TEL.: 0747 236 278 (07-GRAFOART)

Scanned with OKEN Scanner

Lucrarea se impune ca una dintre cele mai solide şi ambiţioase sinteze teoretice apărute în spaţiul românesc în domeniul muzicii. Sub titlul Principii fundamentale în teoria muzicii, autorul propune o abordare amplă, ştiinţifică, sistematică şi interdisciplinară a fenomenului muzical, într-un volum care combină claritatea pedagogică cu rigoarea conceptuală.

Cartea este organizată în mai multe părţi tematice majore, ce urmăresc criteriile fizice şi expresive ale muzicii: înălţime (melodia), durată (ritmul), intensitate (dinamica) şi timbru (coloristica). Fiecare parte include capitole detaliate care analizează componentele respective în raport cu baza lor acustică, fiziologică şi expresivă. Capitolele privind melodia, ritmul, intervalele, modurile, notaţia muzicală şi sistemele intonaţionale sunt de o remarcabilă consistenţă, adesea ilustrate cu exemple şi reflecţii asupra istoriei muzicii şi practicii componistice contemporane.

Demersul lui Giuleanu iese în evidenţă prin încercarea de a integra în studiul muzicii mijloacele gândirii ştiinţifice.

Autorul susţine că muzica nu poate fi înţeleasă în profunzime fără asumarea bazei sale ştiinţifice, fără cunoaşterea substratului acustic, fiziologic şi psihologic al sunetului.

ISBN: 978-606-747-275-2
ISMN: 979-0-69492-539-0
6 422374 010708
Lei 100,00

Editura Muzicală
GRAFOART

Scanned with OKEN Scanner